

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR



Faculté des Lettres et Sciences humaines

Département des Lettres modernes

**CHANSON POPULAIRE ET CONSCIENCE
POLITIQUE AU SÉNÉGAL
L'art de penser la nation**

THÈSE DE DOCTORAT D'ÉTAT

Volume I

Présentée par :

Ibrahima WANE

Sous la direction de :

Bassirou DIENG, Professeur titulaire

Année académique 2012 - 2013

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La chanson est l'une des œuvres du langage les plus présentes dans le quotidien des populations. Elle est un art de communication car la performance¹ est une communion entre le producteur et le public qui participe activement, par diverses réactions, à la création ou à la recreation de l'œuvre. Elle n'en a pas moins su exploiter pleinement les possibilités de la technologie qui institue d'autres types de rapports entre l'artiste et son auditoire. Cette plasticité fait que la chanson reste « la forme la plus populaire de l'expression poétique »². Comme le dit Lilyan Kesteloot,

« On la compose dans les circonstances les plus diverses, importantes ou banales, sacrées ou profanes, sérieuses ou futiles. Loin de s'opposer à l'action, elle l'accompagne, elle la provoque, elle l'exalte. »³

Elle se singularise par un faisceau de traits dont elle tire son expressivité et son efficacité. La chanson se caractérise par le traitement auquel elle soumet la langue. Le texte chanté est une combinaison de mots et de sons qui produisent du sens en flattant les sens. Il est rendu par une voix dont l'amplitude, l'intonation et les modulations donnent un poids aux paroles. Celles-ci sont aussi portées par un air, une orchestration qui font de l'œuvre un agrément. Mis en musique, le discours est d'abord une succession de sons et de notes avant d'être des syllabes, des mots et des phrases.

Ce lien fusionnel entre la fonction poétique du langage, les ressources de la voix et la créativité musicale (ligne mélodique et rythmique) explique certainement le fait que, aussi bien en pulaar qu'en wolof, c'est le même mot (*jimol* en pulaar et *woy* en wolof) qui désigne le poème et le chant, accompagné d'instruments de musique ou pas. Cet enchevêtrement d'éléments fait que la chanson se donne comme toujours plaisir d'abord. La jouissance esthétique qu'elle provoque explique l'écoute répétitive dont elle fait l'objet de la part de l'auditeur qui cherche ainsi à renouveler régulièrement le ravissement.

¹ La performance est définie par Paul ZUMTHOR comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés » (ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 149).

² ALAGOA, E. J., « Le chant comme source d'information historique », in LAYA, Diouldé (ed.), *La tradition orale*, Niamey, CRDTO, 1972, p. 176.

³ KESTELOOT, Lilyan, *La poésie traditionnelle*, Paris, Fernand Nathan, 1971, p. 3.

La réceptivité qu'elle installe, les dispositions dont elle bénéficie en font « un des cadres de transmission les plus efficaces »⁴ car elle rend accessibles et assimilables des idées et des savoirs. En tant qu' « objet de connaissance »⁵ et moyen d'influence, elle participe à modeler les représentations que l'on se fait du monde et par lesquelles on le vit. Ces propriétés expliquent sa présence dans les autres genres oraux comme le conte et l'épopée, dont elle relève le caractère esthétique, ou dans les arts comme le théâtre et le cinéma.

Elle est parmi les productions langagières celle qui a le mieux profité des mutations, survivant à ses contextes de production traditionnels, se coulant dans d'autres cadres, s'adaptant à d'autres circonstances.

L'ambivalence de la chanson, qui est un moyen de distraction et un révélateur de la société, est à la base de l'ambiguïté du statut de l'artiste moderne. Ce dernier peut, selon le contexte, bénéficier d'un certain prestige ou souffrir de préjugés défavorables. Au Sénégal, l'image du musicien a été, dans la mentalité populaire, jusque dans les années 1980, associée à celle de ratés. Le musicien était jugé socialement incommode et économiquement instable. Cette étiquette est en partie due à la nature des espaces consacrés de production et de consommation de la musique de variété (boîtes de nuit, débits de boisson, restaurants, etc.) et aux faibles revenus de la plupart des artistes. Derrière les prestations enjouées sous les jeux de lumières se cachait le malaise de l'homme qui broie du noir. Ndiouga Adrien Benga, qui a fait des enquêtes poussées sur les carrières des musiciens des années 1960-70, résume ainsi la situation inconfortable que vivaient la plupart d'entre eux :

« Le sentiment de joie, d'extase que le musicien éprouvait au cours de ses prestations, camouflait une dure réalité. La musique restait un art de marginaux, de déviants qui se heurtait au refus des familles des musiciens et à d'énormes problèmes. »⁶

Cette perception n'est pas étrangère à la prise en charge tardive du fait musical par la recherche. L'un des premiers intellectuels à manifester, par exemple, dans le monde pulaar un intérêt réel à ce pan du patrimoine culturel est l'écrivain mauritanien Tène

⁴ AGUESSY, Honorat, « Tradition orale, modèle de culture », in *La tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984, p. 49.

⁵ KOTCHY, B. Nguessan, « Fonction sociale de la musique traditionnelle », in *Présence Africaine* n°93, 1^{er} trimestre 1975, p. 82.

⁶ BENGHA, Ndiouga Adrien, « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine (c. 1960-années 1990) », in Momar-Coumba DIOP (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 297.

Youssouf Guèye⁷. Son initiative procède d'une volonté de fixer, pour les sauver de l'oubli, des expressions artistiques menacées par l'islamisation et l'urbanisation. Dans ce travail inaugural, il présente une typologie des formes de la littérature traditionnelle. Il décrit quelques-uns des genres les plus populaires en mettant l'accent sur leur rapport aux activités des groupes socioprofessionnels qui les ont produits⁸, leurs caractéristiques stylistiques et leurs dépositaires contemporains les plus célèbres. Il fait découvrir aussi quelques figures artistiques qui ont marqué le Fouta Toro des années 1930 aux années 1960 en se détachant du « fond statique permanent » que sont les genres poétiques liés aux castes, pour proposer leurs propres compositions à travers des tournées qui les menaient dans plusieurs villages. Marchant dans le sillage du précurseur, Abdoul Aziz Sow met à la disposition du public de plus larges extraits de la poésie orale peule⁹. Il approfondit l'analyse de Tène Youssouf Guèye en privilégiant l'étude du contexte de production des chants, de l'idéologie qu'ils véhiculent et de la place du rythme dans leur énonciation. Ce même fonds culturel est abordé par Dahan Chérif Bâ à partir d'une approche historique¹⁰. Bâ, dont le champ d'étude couvre aussi bien le Fouta Toro que les autres aires culturelles peules que sont le Djolof et le Fouladou, s'intéresse à la genèse des différents genres poétiques et à leur évolution, avec l'islamisation, sous la colonisation et après l'indépendance. Mamadou Sam⁵ s'est, quant à lui, attelé à faire le lien entre cette poésie séculaire et la production des artistes contemporains. Il s'appuie sur la discographie du chanteur Baaba Maal dont les thèmes et les techniques de compositions attestent de la survivance de la littérature traditionnelle à travers la musique populaire.

⁷ GUYE, Tène-Youssouf, *Aspects de la littérature pulaar en Afrique occidentale suivi de Quelques visages du Sud-mauritanien*, Nouakchott, s.d.

⁸ Chez les Haal-pulaaren, une partie de la production poétique et musicale est associée aux castes qui sont caractérisées par la spécialisation professionnelle. Les groupes voués au travail manuel (pêcheurs, forgerons et orfèvres, boisseliers, peaussiers, céramistes, tisserands...) sont détenteurs d'un répertoire qui célèbre leur activité et leurs héros. Ce type d'organisation existe, avec des nuances, dans plusieurs autres ethnies (wolof, sérère, mandingue...), même si elle n'y a pas les mêmes implications au plan esthétique. Sur les castes dans les sociétés pulaar et wolof voir : WANE, Yaya, *Les toucouleurs du Fouta Toro*, Dakar/Paris, IFAN/CNRS, 1966 et DIOP, Abdoulaye Bara, *La société wolof*, Paris, Karthala, 1981.

⁹ SOW, Abdoul Aziz *La poésie orale peule (Sénégal - Mauritanie)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁰ BA, Dahan Chérif, *Les cultures populaires en Ségambie. Fêtes et folklores dans les aires culturelles fulbe. Sens et dynamiques, 1512-1980*, thèse de doctorat d'Etat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2012.

⁵ SAM, Mamadou, *Le traitement des formes de la littérature pulaar à travers les compositions de Baaba Maal*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta de Diop de Dakar, 1996.

Concernant la chanson wolof, nous pouvons signaler parmi les études pionnières l'esquisse d'Amar Samb qui est un plaidoyer pour la réhabilitation du folklore wolof¹¹. Le chercheur fait un inventaire de manifestations qui sont un lieu d'illustration de l'art populaire pour montrer la richesse de la culture wolof, son importance dans la formation de l'identité et la nécessité de l'intégrer dans les politiques éducatives. Chérif Thiam cible dans cette panoplie un genre particulier qui est un des plus sollicités dans l'univers wolof, le *taasu*¹². Il s'appesantit sur la thématique et les procédés stylistiques récurrents dans cette poésie féminine¹³ située à mi-chemin du discours courant et du discours chanté. C'est avec les travaux de Momar Cissé que l'on dispose pour la première fois d'un corpus panoramique¹⁴. Le linguiste a réuni des textes représentatifs des différentes catégories de la parole chantée wolof qui lui ont servi de prétexte pour se pencher sur les stratégies argumentatives du discours wolof.

Sur le registre spécifique de la chanson populaire, la réflexion qu'Hamidou Dia consacre à l'oeuvre de Ndiaga Mbaye, un des chanteurs les plus écoutés au Sénégal dans les années 1970, reste une des références. Le philosophe interroge la pensée que filtre le propos de l'artiste, ses ressorts idéologiques et ses points de jonction avec les contradictions sociales. Lamane Mbaye, pour sa part, fouille dans les répertoires des griots qui sont au devant de la scène musicale depuis les années 1950 pour ressortir la diversité de la production chantée et ses modes de transposition sur la musique populaire¹⁵.

Dans notre thèse de 3^{ème} cycle, nous nous sommes intéressé aux stratégies discursives des chanteurs modernes obligés de conjointre les modalités de la communication interpersonnelle en œuvre dans l'oralité et celles de la communication de

¹¹ SAMB, Amar, « Folklore wolof du Sénégal », in *BIFAN*, tome 37, n° 4, octobre 1975, p. 817-848.

¹² THIAM, Mamadou-Chérif, Introduction à l'étude d'un genre satirico-laudatif : le *taasu* wolof, mémoire de maîtrise, Dakar, Université de Dakar, 1979. Amar Samb utilise le terme *tama* (du nom du tambour d'aisselle qui rythme le plus souvent ces chants) pour désigner ce genre.

¹³ Le *taasu* n'est plus l'apanage des femmes depuis la fin des années 1980, période à laquelle il a fait son entrée dans les orchestres. Manié de temps à autre par le batteur entre deux couplets du chanteur, comme une sorte d'assaisonnement, le *taasu* a fini par devenir un style musical.

¹⁴ CISSÉ, Momar, *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2009. Signalons aussi le travail d'Aliou Kissima Tandia qui porte sur la typologie des chants soninké : TANDIA, Aliou Kissima, *Poésie orale soninké et éducation traditionnelle*, Dakar, Neas, 1999.

¹⁵ MBAYE, Lamane, *Statut et rôle du griot dans la littérature orale wolof*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2003.

masse que les médias modernes ont pour vocation d'assurer¹⁶. Nous avons essayé d'examiner les techniques utilisées par le chanteur, qui se « produit » par la médiation de la radiocassette, pour installer la complicité avec un public invisible et éclaté, la chanson étant le plus souvent, avec l'industrie du disque et la radio, une communication orale amputée de la *sensualité d'une présence* et de la *parure de la parole* que constituent la gestuelle et les autres signes non verbaux.

Après avoir mis l'accent sur les ressources de l'art verbal que les chanteurs exploitent pour s'adapter aux mutations technologiques, nous tentons dans la présente étude de voir la manière dont ce dispositif esthétique est mis à contribution dans la construction de l'imaginaire national. Le cadre de cette étude est la création de l'Etat moderne, dans le contexte de l'indépendance en Afrique de l'Ouest¹⁷. Comment l'imagination artistique crée la communauté nationale ? Comment est ou doit être le Sénégal, selon la chanson ? Telles sont les questions qui guident notre démarche.

Les formes littéraires, fonctionnant, d'une part, comme une expression de la vision du monde de la société qui les secrète et comme lieu d'expression de préoccupations et d'aspirations qui peuvent influencer cette société, d'autre part, sont l'un des meilleurs miroirs de la société. Aussi la chanson populaire nous semble-t-elle constituer un cadre approprié pour examiner ces relations dialectiques.

Le contenu donné à la musique populaire diffère selon les époques, les pays et les disciplines¹⁸. Nous retenons comme critère définitoire le mode de production et de dissémination des œuvres. Nous visons donc ici les chansons fixées sur des supports se

¹⁶ WANE, Ibrahima, Chanson moderne et modèle de communication orale, thèse de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2003.

¹⁷ Le Sénégal sort à ce moment-là d'une longue période coloniale qui a commencé avec l'implantation des premiers comptoirs commerciaux sur l'île de Ndar qui devenait Saint-Louis en 1659. Le pays doit en partie cette trajectoire historique à sa situation géographique. Il s'ouvrait à l'islam dès les X-XI^{èmes} siècles à la faveur du commerce transsaharien et des expéditions des Almoravides. Mais c'est sous la forme de « confréries » que cette religion s'est enracinée au Sénégal où coexistent ainsi divers ordres religieux (la qadiriyya, la tijaniyya, la *mouridiyya* et la *layeniyya*) auxquels sont affiliés la plupart des musulmans dont l'ensemble est estimé à 90% de la population nationale au lendemain de l'indépendance.

¹⁸ « Musique populaire » a été opposée à musique savante (populaire signifiant ici : émanant du peuple), à musique de l'élite (quand populaire renvoie à classes dominées). Elle a été aussi opposée à la musique traditionnelle et à la musique commerciale.

prêtant à la reproduction massive (disques, cassettes) et/ou diffusées à travers les moyens de communication de masse (radio et télévision)¹⁹.

L'exploitation des opportunités de la technologie qui accroît l'audience et l'influence n'a fait que renforcer la place de la musique dans le jeu politique. La fonction sociale de la chanson que disent déjà amplement les différents registres de chants traditionnels a en elle-même une dimension politique car, en véhiculant des normes, des valeurs, une vision de la société, la chanson ne peut occulter le fait politique. Elle porte forcément un regard sur les institutions, le pouvoir en tant que sphère où se pense la vie de la cité. Confrontés les uns aux autres, les hymnes royaux, les chansons des groupes sociaux dominés et autres mélopées de troubadours dévoilent des perceptions, des appréciations et des représentations divergentes du pouvoir. L'Etat postcolonial n'a pas manqué d'amplifier ces affrontements symboliques. Le défi de la « construction nationale » fait que la musique devient une ressource politique importante.

L'émotion est un moyen important de mobilisation à l'heure des indépendances, d'où la réactualisation des héritages artistiques qui ont un rôle de socle identitaire et la création de pièces exhalant la fraîcheur et l'enthousiasme dont l'accession à la souveraineté internationale remplit les poitrines.

La chanson constitue une arme efficace dans les luttes politiques. Elle est un instrument de propagande du pouvoir ou un canal de transmission de messages subversifs de l'opposition. Même quand elle n'a comme prétention que de servir de reflet des réalités sociales, en dehors de toute intention propagandiste ou référence idéologique, elle a une charge politique. Quelles que soient sa forme et sa finalité, elle est un enjeu, elle oriente, construit un horizon, exprime et façonne des opinions.

Notre étude se fonde sur les hypothèses suivantes :

- la chanson populaire est un lieu d'expression et d'infusion d'une conscience politique ;

¹⁹ Cette conception est indifférente aux genres musicaux. Les qualificatifs « traditionnelle » et « moderne » que nous employons renvoient essentiellement à l'origine des chansons et/ou aux instruments de musique utilisés.

- elle est un espace d'affrontement pour le contrôle de la construction de la réalité et de l'opinion.

Nous nous penchons sur les manifestations de la conscience politique dans la musique en nous appuyant sur des œuvres produites entre 1960 et 1985 et enregistrées par la radio nationale ou fixées sur des phonogrammes destinés au commerce (disque vinyle ou musicassette).

Ces vingt-cinq premières années d'indépendance marquées par diverses péripéties donnent assez d'éléments, pensons-nous, à la fabrique de l'imaginaire qu'est la chanson. Les symboles officiels de la République, les déclarations des dirigeants, les plans de développement, les mobilisations populaires, les luttes politiques et syndicales sont autant de faits auxquels ne saurait être indifférente la musique. Celle-ci les enregistre, les filtre et les réordonne à sa manière avant de les soumettre à son tour à l'appréciation du public.

Toutes les pièces du corpus, retenues en fonction de leur rapport à ces questions politiques, sont en pulaar ou en wolof. La langue est en effet le premier point de jonction entre les chansons traditionnelle et moderne. Elle est surtout une des conditions essentielles de la connivence entre l'artiste et le public. Le wolof et le pulaar jouent un rôle de langues véhiculaires auquel ne peut prétendre la langue officielle du Sénégal qu'est le français²⁰, et offrent ainsi au locuteur une tribune nationale²¹.

Les membres du groupe ethnique wolof sont estimés à 36,8% de la population du Sénégal en 1960 et à 41% en 1976²², mais les locuteurs de la langue atteignent 70%.²³ Présent sur toute l'étendue du territoire, le wolof est considéré comme la langue véhiculaire du Sénégal²⁴.

²⁰ Bien qu'étant la langue de l'administration, de l'enseignement et de la presse écrite, le français est parlé couramment par moins de 15% de la population dans les années 1970 (cf. CISSÉ, Mamadou, « Les politiques linguistiques du Sénégal entre francophonie et langues nationales », in *Annales FLSH* n° 35, 2005, p. 375). Il ne manque pas cependant, du fait de la coexistence, d'influer sur le maniement des langues locales. Les titres et les passages de certaines chansons du corpus en donnent des illustrations.

²¹ Le wolof et le pulaar, sont, avec le seereer, le malinke, le joola et le soninke, promus par l'Etat au statut de langues nationales en 1968. Ces six langues (sur la vingtaine recensée) sont alors utilisées dans les émissions d'information à la radio et à la télévision et font l'objet d'une codification. Elles restent cependant en dehors du système éducatif et de la vie officielle.

²² DIOUF, Makhtar, *Sénégal : les ethnies et la nation*, Dakar, NEAS, 1998 (1^{ère} édition : 1994), p. 27.

²³ CRUISE O'BRIEN, Donal, « Langue et nationalité au Sénégal. L'enjeu politique de la wolofisation », in CRUISE O'BRIEN, Donal, DIOP, Momar-Coumba et DIOUF, Mamadou, *La construction de l'Etat au Sénégal*, Paris, Karthala, 2002, p. 145.

²⁴ CISSÉ, Mamadou, *op. cit.*, p. 368.

Les Haal-pulaaren, qui forment le second groupe linguistique au plan numérique, constituent 21% de la population en 1960 et 23,1% en 1976. Le pulaar a le statut de langue véhiculaire dans deux régions (Région du Fleuve et Sénégal oriental) et arrive en seconde position dans trois autres (Casamance, Louga et Cap Vert), sur les huit régions que compte le Sénégal en 1976²⁵. Le locuteur qui emprunte ces supports a donc la conscience de s'adresser à un public assez étendu²⁶.

La sélection des chansons s'est faite sur la base de la thématique, notre projet étant d'étudier la compréhension du monde des artistes et l'approche que ces derniers ont de la gestion de la cité, de l'exercice du pouvoir, des conditions de vie des populations. Nous privilégions donc les compositions qui donnent une lecture des réalités politiques et socioéconomiques, qu'elles soient sous-tendues ou pas par une prise de position ou un investissement personnel du locuteur pour une cause ou un camp.

Nous appréhendons ces chansons comme des discours qui cherchent à persuader, à faire partager un sentiment, une idée, une vision, une intention. L'analyse de l'œuvre musicale intégrera donc les autres énonciations qui traversent la vie sociale (littérature, théâtre, cinéma...) et qui, comme elle, contribuent à structurer la perception du monde de chacun des citoyens. La parole du chanteur sera aussi mise en parallèle avec la vision et le discours politiques qui le nourrissent et qu'il sert ou contredit.

La période à laquelle se réfère le corpus qui fait l'objet de notre analyse se caractérise par un bouillonnement culturel et artistique consécutif au tournant historique qu'est l'indépendance.

Les années 1960 sont des moments d'euphorie liée au soulagement et aux espoirs nés de « l'accession à la souveraineté internationale ». La musique est au cœur de cette ambiance jubilatoire car l'allégresse est accompagnée et entretenue par une créativité qui fait écho au vécu, aux sentiments, aux rêves des populations.

Cette phase historique coïncide également avec des mutations artistiques et culturelles importantes. Elle voit le redéploiement de griots dans de nouvelles structures comme la Radio nationale et le Théâtre national, l'éclosion d'orchestres dans les

²⁵ cf. MANSOUR, Gerda, « The languages of Senegal and their role development », in *Réalités africaines et langue française* n°13, juin 1980, p. 4-5.

²⁶ La population du Sénégal est estimée à 3 110 000 en 1960 (cf. DIOUF, Makhtar, *op. cit.*, p. 27) et à 4 997 885 après le recensement national de 1976.

différentes villes du pays, l'émergence de musiciens professionnels, l'adoption de nouveaux modes de production et de diffusion (enregistrements en studio, édition de disques et, plus tard, de cassettes). Ces évolutions qui ne sont pas sans lien avec le nouveau climat politique ne manquent pas d'influer sur les répertoires.

Ce choix d'examiner les différents lieux d'interactions entre les deux sphères que sont l'arène politique et la scène musicale commande le recours aux outils de la sociocritique, de la linguistique de l'énonciation, de l'anthropologique et de l'histoire.

En abordant ce sujet nous nous dispensons de revenir sur l'inventaire des genres poétiques oraux pulaar et wolof auxquels plusieurs chercheurs se sont déjà livrés²⁷.

Nous nous focaliserons sur cette production qui raconte ou recrée le Sénégal officiellement indépendant. La matière de notre analyse est constituée d'un corpus de 84 chansons puisées dans les répertoires respectifs de 47 artistes qui en sont les interprètes et quelquefois aussi les auteurs. Ces textes, transcrits²⁸ et traduits en français, constituent le volume 2 de la thèse.

Le volume 1, composé de trois parties, traite de la genèse et du fonctionnement de cette production.

La première partie campe les conditions de production des œuvres. Elle décrit l'environnement socio-historique, le système politique (régime, opposition, stratégies), les politiques culturelles en œuvre et le contexte artistique (les dynamiques de création, les courants musicaux dominants...). Ce cadrage permet d'appréhender les référents, les foyers de sécrétion, les modes d'élaboration et de diffusion des œuvres.

²⁷ Aux travaux cités plus haut qui portent sur la chanson s'ajoutent d'autres études faisant une large place à la classification des genres littéraires. Nous pouvons citer les travaux suivants : DIAGNE, Pathé, *Teerebtanu ladab ci wâlâf (Anthologie wolof de littérature)*, Dakar, IFAN, 1971 et *Tann ci mbindum walaf mbaa Anthologie de la littérature wolof* (3 tomes), Université de Dakar, IFAN, sd ; THIAM, Mamadou Chérif, Introduction à la littérature sénégalaise. La littérature wolof, essai de typologie et d'analyse, mémoire de DEA, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1980 ; KESTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou, *Du Tieddo au Talibé. Contes et mythes wolof II*, Paris, Présence Africaine, 1989 ; FAYE, Amade, La littérature orale orale seereer : typologie des genres et problématiques d'analyse, thèse de doctorat d'Etat, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2012.

²⁸ Pour les décrets de transcription et les alphabets phonétiques se reporter au volume 2 de la thèse.

La deuxième partie est consacrée à l'entreprise de fabrication de l'imaginaire national à laquelle la musique se voue au lendemain de l'indépendance. Nous y abordons les questions suivantes : la construction de la mémoire, à travers une relecture du passé, la représentation de la nation et de ses figures dirigeantes, la reformulation et l'illustration par la chanson du discours politique, la part de la chanson dans la déconstruction et la reconstruction du mythe du développement.

La troisième partie expose les signes de l'usure du pouvoir et de la désillusion des couches populaires une décennie et demie après l'autonomie. Elle s'ouvre sur une poétique de la crise (malaise économique, injustices sociales, impasse politique).

Le second chapitre traite de la participation de la musique à une réécriture de l'histoire officielle du Sénégal, à travers le réaménagement du panthéon, l'investiture de nouveaux héros plus en adéquation avec la lutte anti-néocolonialiste.

Le chapitre qui clôt la thèse porte sur les figures et les lieux consensuels de la consolation et de la compensation incarnés par la jeunesse et le sport. Nous nous arrêtons sur la tonalité et les tournures qu'utilise la chanson pour représenter ce potentiel érigé ainsi en sources et ressources intarissables d'exaltation du sentiment national.

La question du style ne fait donc pas l'objet d'une partie autonome. Nous avons préféré à l'inventaire des procédés stylistiques l'établissement, à chaque étape de l'analyse, des corrélations entre les thèmes et les techniques.

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre 1

DES TROUPES FOLKLORIQUES AUX ORCHESTRES DE VARIÉTÉ : PAS ET PHASES DE LA MUSIQUE POPULAIRE SÉNÉGALAISE

Dans ce chapitre d'ouverture, nous tentons de camper la naissance de la musique populaire sénégalaise en suivant les grandes tendances artistiques qui se dessinent à partir de la fin de la 2^{ème} guerre mondiale. La présentation des groupes qui occupent la scène musicale permet de cerner les références culturelles, les influences et la démarche artistiques qui sont à la base des œuvres.

Cette approche historique vise à dégager les constituants du réceptacle musical avec lequel s'articule la production discursive qui fait l'objet de notre étude. En effet les choix mélodiques, rythmiques et linguistiques s'inscrivent dans une recherche du cadre idéal d'expression de l'émotion, de communication, de transmission du message. Aussi convient-il d'accorder une attention aux liens entre le genre ou l'accompagnement musical, le support linguistique et le texte énoncé par le chanteur. L'étude de la manière dont se combinent ces différents éléments contribue à élucider les ressorts d'où la musique tire une bonne partie de ses pouvoirs.

1. MUSIQUE TRADITIONNELLE ET DIVERSITÉ CULTURELLE

Les ensembles traditionnels sont, contrairement aux apparences, des espaces de modernisation de la musique. La complexité de leur mission les oblige à des dosages et des compromis révélateurs... L'Ensemble national du Mali, créé en 1960, a été monté à partir de cette démarche. Il a eu comme noyau les animateurs de la troupe théâtrale des jeunes griots du Sénégal et du Mali (Amadou Ndiaye Samb, Samba Diabaré Samb, Abdoulaye Nar Samb, Mor Dior Seck, Ali Bata Mboup...) ²⁹ auxquels se sont joints d'autres éléments représentatifs des différentes cultures concernées ³⁰.

²⁹ Cette troupe était l'une des plus performantes de Dakar : vainqueur de la coupe du Théâtre d'expression vernaculaire de la Section du Cap-Vert du conseil de la jeunesse en 1957 et finaliste de la coupe de l'Union des Artistes et Techniciens du Spectacle du Théâtre du Palais en 1959 (cf. KA, Abdou Anta, « Les griots sont-ils condamnés à disparaître ? », in *Bingo* n°83, décembre 1959, p. 32).

³⁰ La constitution de cette formation a nécessité un patient travail d'investigation : « Des milliers de kilomètres parcourus à travers le pays, des centaines d'artistes auditionnés dans différentes régions du

L'Ensemble Instrumental du Sénégal, qui naît en 1965, quelques années après l'éclatement de la Fédération du Mali³¹ et qui deviendra l'Ensemble lyrique traditionnel, hérite de cette vocation de vitrine à la fois de la diversité culturelle et de l'unité nationale. L'Ensemble ne procède pas seulement à une addition, une sélection des musiques des différents terroirs qui composent la nation. Il produit une sorte de fusion en mettant en commun des voix et des instruments provenant de diverses entités ethniques et géographiques. Le répertoire classique subit de ce fait une évolution par la force des choses. Les devises musicales de l'épopée wolof ou peule comme *Ñaani* ou *Lagiya*, par exemple, qui n'étaient jouées qu'avec la guitare tétacorde (*xalam* chez les Wolof, *hoddu* pour les Peul) accusent dans ce nouveau creuset où l'on chante et joue à l'unisson, l'insertion des sons de la kora, du balafon et même des tambours.

Par son envergure nationale, l'Ensemble lyrique traditionnel est la plate-forme à partir de laquelle se révèlent beaucoup de talents qui choisissent ensuite de s'établir à leur propre compte et se donnent une plus grande marge de manœuvre. C'est dans cet esprit qu'est né au début des années 1970 l'Ensemble instrumental de l'Association culturelle et artistique du Sénégal (ACAS)³², autour du duo guitaristes-chanteurs Amadou Ndiaye Samb et Samba Diabaré Samb, de Lalo Kéba Dramé (koriste-chanteur), d'Abdoulaye Nar Samb (chanteur), des chanteuses Fa Mbaye Isseu Diop et Astou Ndieuguène Gningue, entre autres ex-pensionnaires de l'Ensemble lyrique traditionnel. Leur disque, *Chants et rythmes du Sénégal* (1974), chanté en wolof, pulaar, mandingue et sérère, symbolise « l'unité dans la diversité », credo des artistes du Sénégal.

Sénégal, l'enregistrement de centaines d'heures de musique et de chants, plusieurs semaines de répétitions », selon Maurice Sonar Senghor, directeur général du Théâtre national Daniel Sorano à cette époque (SENGHOR, Maurice Sonar, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 80).

³¹ La Fédération du Mali, qui avait été constituée en janvier 1959 par le Sénégal et le Soudan français (actuel Mali), a éclaté en août 1960.

³² Amadou Ndiaye Samb (1922-1991) et Samba Diabaré Samb (né en 1924) sont deux maîtres du *xalam* (luth tétacorde) et du chant épique wolof et peul. Une idée de la place qu'ils occupaient sur la scène culturelle dans les années 60 nous est donnée par les deux articles suivants qui traitent respectivement du déroulement du 8^{ème} Festival mondial de la Jeunesse et des étudiants (à Helsinki) et des préparatifs du 1^{er} Festival mondial des arts nègres : DIOUM, Aly, « A Helsinki, la délégation sénégalaise continue de faire honneur à son pays », in *Dakar-Matin* du 10 août 1962, p. 6 ; BASS, « Deux voix : Amadou ndiaye Samb et Samba Diabaré », in *Dakar-Matin* du 12 mars 1966, p. 3.

Cette voie est également empruntée par le charismatique chanteur Ndiaga Mbaye³³ qui quitte le Théâtre national Daniel Sorano en 1973 pour collaborer librement avec plusieurs artistes avant de monter son propre ensemble.

Abdoulaye Mboup, autre figure de proue de la chanson sénégalaise, choisit de combiner sa carrière au sein de l'Ensemble lyrique traditionnel avec ses prestations en compagnie du Baobab Orchestra, à partir de 1970, soumettant régulièrement ses chants à des arrangements différents.

Ce genre d'expérimentation est aussi noté chez le saxophoniste wolof Bira Guèye et le chanteur haal-pulaar Samba Diyé Sall. Le *wango*, qui était jusqu'alors caractérisé par la combinaison entre les mélodies du *hoddu* (luth tétracorde peul) et le rythme du *buubaa* (tambour d'aisselle peul) est, avec cette rencontre, orchestré autrement.

C'est le travail de dissection et de ré-articulation (d'éléments du patrimoine culturel wolof) qui a fait la réputation du Cercle de la Jeunesse de Louga. Cette troupe folklorique, mise sur pied en 1951 par un groupe d'artistes amateurs dirigé par Mademba Diop³⁴, a, à partir de ce créneau, rayonné sur la scène nationale et internationale pendant près d'un demi-siècle³⁵. L'autre trait distinctif du Cercle est le souci de concilier l'interrogation de la tradition (à travers fresques historiques³⁶, scènes chorégraphiques et chants) avec l'implication dans la vulgarisation des politiques de développement. La fécondité de cette démarche d'adaptation et de transformation des mélodies ponctuant les

³³ Sur la démarche artistique de Ndiaga Mbaye voir : DIA, Hamidou, 1979, Ndiaga Mbaye : signe et repère d'une culture. Essai d'interprétation et d'analyse du folklore, mémoire de maîtrise, Dakar, Université de Dakar ; WANE, Ibrahima, « Figures et parures d'une parole : le chant de Ndiaga Mbaye », in KEÏTA, Abdoulaye (dir.), *Au carrefour des littératures (Afrique-Europe)*, Paris, Karthala, 2013, p. 181-196.

³⁴ Mademba Diop (1928-2007), poète, dramaturge, metteur en scène et musicien, est considéré comme le père du théâtre populaire au Sénégal. Il a fondé en 1965, en tant que directeur de la jeunesse et des activités socio-éducatives au ministère de la Jeunesse, la Fédération sénégalaise de théâtre amateur qui deviendra plus tard Fédération sénégalaise de théâtre populaire et de musique.

³⁵ Vainqueur de la coupe théâtrale du président du Conseil en 1959, le Cercle de la Jeunesse de Louga a maintenu sa suprématie en remportant toutes les coupes mises en compétition dans le cadre du théâtre amateur jusqu'en 1970, année où il fut consacré « troupe hors-concours ». Il a une participation remarquée au 8^{ème} Festival mondial de la Jeunesse et des Étudiants qui s'est déroulé à Helsinki, en Finlande, du 27 juillet au 6 août 1962 (voir DIOUM, Aly, « Au Festival international de la Jeunesse à Helsinki, la délégation sénégalaise obtient un vif succès », in *Dakar-Matin* du 2 août 1962, p. 1). Ce voyage a été suivi de dizaines d'invitations qui ont mené la troupe dans plusieurs pays d'Afrique, d'Europe, d'Amérique et d'Asie.

³⁶ Samba Mbuup étudie *Tanoor ub Gooñ Faal*, une des célèbres pièces du Cercle de la Jeunesse de Louga, dans sa thèse : Littérature nationale et conscience historique (Essai sur la perspective nationaliste dans la littérature d'expression wolof, de 1850 à nos jours), thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Paris, Paris 3-Sorbonne nouvelle, 1977, p. 334-342.

contes et les légendes en chants populaires a fait du Cercle de la Jeunesse la source d'inspiration de plusieurs orchestres³⁷.

Lasli Fuuta joue le même rôle de mamelle dans l'univers pulaar. Première grande troupe pulaar polyvalente (théâtre, musique, danse) qui naît au lendemain des indépendances³⁸, elle trace son sillon en alliant réactualisation du patrimoine musical pulaar et création de nouveaux chants et en faisant dialoguer *hoddu* et guitare occidentale. Ses œuvres, à mi-chemin entre les mélopées des artistes dits traditionnels et le répertoire des orchestres, portées par les ondes de la radio, lui donnent assez vite un large public composé en majorité des ressortissants du Fouta qui forment une importante communauté dans la capitale sénégalaise³⁹. La formation qui ne comptait pas moins d'une soixantaine de personnes dans les années 1970 était régulièrement sollicitée par des associations et des hommes politiques originaires du Fouta⁴⁰. Lasli Fuuta a ainsi servi de rampe de lancement à quelques-uns des chanteurs haal-pulaaren les plus connus : Ablaye Samba Sy, Altiné Diop, Athia Wellé, Baaba Maal, Mansour Seck⁴¹.

Avant l'éclosion de cette vague, les séances de *leele*⁴² étaient les principales attractions des Haal-pulaaren de Dakar et des autres grandes villes. Dans la seconde moitié des années 50 déjà, ces derniers se retrouvaient, en grande toilette, les week-ends, au cœur de la capitale⁴³, autour de ce chanteur dont le nom est depuis lors lié à ce genre

³⁷ Les chanteurs Doudou Sow (Number One) El Hadji Faye (Étoile de Dakar) et Youssou Ndour (Super Étoile) sont parmi ceux qui ont le plus puisé dans le répertoire du Cercle de la Jeunesse.

³⁸ Elle a été créée en 1963, dans la banlieue dakaroise, par de jeunes travailleurs dilettantes issus de diverses origines sociales dont le trait d'union était la fibre artistique et la volonté de participer à la promotion de la culture pulaar.

³⁹ Ces migrants sont, selon Abdoulaye DIOP, attirés en masse à Dakar par « les importantes activités du port, la naissance et la multiplication des industries de transformation, de la chaussure, du textile, et l'existence de nombreuses maisons de commerce ». « Les Toucouleurs, après les Ouolofs et les Lébous qui sont originaires de Dakar, constituent l'ethnie dominante. Dans certains quartiers populeux, ils font jusqu'à plus de 25% de la population africaine », estime le sociologue (DIOP, Abdoulaye, « Enquête sur la migration Toucouleur à Dakar », in *BIFAN*, tome XXII, sér B, n^{os} 3-4, 1960, p. 397).

⁴⁰ Elle se produisait le plus souvent à Pikine (aux Arènes Fodé Doussouba ou aux Arènes Kabirou Mbodj), à Thiaroye (au Cinéma de Thiaroye) ou à Fass (aux Arènes sénégalaises, à Lamb Toucouleur ou aux Arènes Robert Delmas), mais aussi dans les autres villes du pays et en Mauritanie.

⁴¹ Entretien avec Baaba Maal, chanteur, membre de Lasli Fuuta de 1975 à 1977.

⁴² Sur les origines et les caractéristiques du *leele*, voir : GUËYE, Tène Youssouf, *Aspects de la littérature pulaar en Afrique Occidentale*, Nouakchott, Les Presses de l'imprimerie nouvelle, 1980 et BÂ, Dahi Chérif, *Les cultures populaires en Sénégal. Fêtes et folklores dans les aires culturelles fulbe. Sens et dynamiques, 1512-1980*, thèse de doctorat d'Etat (tome 2), Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2012.

⁴³ Le tableau des activités culturelles à Dakar à la fin des années 1950 que publie Daouda Demba DRAMÉ, laisse entrevoir la fréquence des programmes de *leele* dans des quartiers comme la Médina (DRAMÉ,

musical, Samba Diop *Leele*⁴⁴. La particularité de cet artiste est d'avoir réussi à faire de l'exécution de ces chants lyriques, auparavant entonnés dans diverses circonstances (tâches ménagères, travaux champêtres, cérémonies comme le mariage, divertissements de jeunes...) et qui ne produisent pas une musique dansante, un grand spectacle déchaînant les passions d'un public nostalgique. Accompagné d'un joueur de *hoddu*, Samba Diop, par le maniement de ces formules poétiques faisant défiler les paysages des villages du Fouta, revivre les nuits féérique sous le ciel étoilé, rayonner le sourire de l'aimée, hennir les coursiers des héros, subjugué son auditoire, au point de susciter quelquefois des scènes d'hystérie⁴⁵. Des échos de ces bruyants moments de distraction, de retrouvailles et de reconstitution de la communauté ont été plusieurs fois donnés par la presse⁴⁶. Samba Diop ouvre ainsi la voie, aux plan radiophonique, scénique comme discographique⁴⁷, à une génération de chanteurs haal-pulaaren dont Birome Ndiaye, Sidy Baylel Thiam, Penda Madame Bâ, entre autres voix qui dominent le paysage sonore des années 1970.

2. LES ORCHESTRES DE VARIÉTÉ : INFLUENCES, MOUVANCE ET AUDIENCE

2. 1. Les notes du cosmopolitisme

Jusqu'au début du XX^{ème} siècle, la musique dite moderne est exclusivement jouée par des Européens. La « Symphonie de Saint-Louis », créée en 1903⁴⁸ et dirigée par Morel Rudier, proviseur du lycée Faidherbe, est l'un des derniers témoins de cette époque. Essentiellement composée de fonctionnaires de l'administration et d'agents des

Daouda Demba, *La Médina de Dakar et ses fêtes populaires (1914-1960)*. Contribution à l'étude des cultures urbaines, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1995, p. 49-50).

⁴⁴ Sur la carrière artistique de Samba Diop *Leele* (1912-1991) consulter : LIH, Hammee Aamadou, *Dalee mawbe ndeena*, sl, sd.

⁴⁵ Dans l'édition du quotidien *Paris-Dakar* du 18 novembre 1959, on peut lire, dans le corps d'un article intitulé « Kaolack : Au cours d'un « lélé », il se coupe l'oreille pour l'offrir aux chanteurs » (p. 4) : « Au cours d'une cérémonie organisée par le chanteur Samba Diop au quartier Kasnack, M. Aly Diop, cuisinier, s'est surclassé. Après avoir donné argent, effets et bijoux, il a coupé le pavillon de son oreille droite pour l'offrir aux chanteurs de lélé. Devant cet affreux geste qui le fait baigner de sang, la foule et les chanteurs pris de terreur se sont disloqués. »

⁴⁶ Le quotidien *Paris-Dakar* a plusieurs fois rapporté des réactions de lecteurs s'élevant contre ce qu'ils considéraient comme des dérives (tapage, dépenses ostentatoires, dépravation des mœurs, etc.) : NIANE, Sada, « Les « lélé » chants toucouleurs sont à proscrire », in *Paris-Dakar* du 9 novembre 1959, p. 4 ; SALL, Samba, « Proscrivons le LÉLÉ contraire à la vraie religion », in *Paris-Dakar* du 23 novembre 1959, p. 4, etc.

⁴⁷ Il a en 1964 publié deux disques 33 tours, *Lélé toucouleur* et *Laguilla*, qui ont été suivis par plusieurs cassettes.

⁴⁸ GOUANÉ, Marius, « Saint-Louis festive d'antan... », in *La gazette de Saint-Louis* n°56, mai 2012, p. 2.

maisons de commerce⁴⁹, elle se consacrait à l'interprétation de la musique classique occidentale (Beethoven, Schubert, Mozart...).

L'un des premiers orchestres à porter l'empreinte de Sénégalais, qui est « La lyre de Saint-Louis », créée vers 1910 par quelques-uns des jeunes intellectuels regroupés autour de l'association « L'aurore de Saint-Louis » qui avaient les mêmes penchants artistiques⁵⁰ dont Lamine Guèye, futur maire de Saint-Louis et député du Sénégal, ne s'éloigne pas de ce registre. La musique classique européenne et la variété française étaient à l'honneur sur la place Faidherbe, jusqu'à l'avènement de la seconde guerre mondiale qui change l'ambiance de ces espaces publics en y faisant souffler d'autres airs.

Le débarquement sur la côte ouest-africaine de compagnies de marines américains en fin 1942, un an après l'entrée des USA dans la guerre, n'est pas un événement seulement militaire. Ces contingents installés à Dakar, Thiès et Saint-Louis contiennent aussi des fanfares et des orchestres qui marquent le paysage sonore de ces villes par des concerts et des randonnées qui ouvrent de nouveaux horizons aux mélomanes.

Après le départ des troupes, de jeunes mélomanes qui s'étaient familiarisés avec les disques et les instruments de leurs hôtes poursuivent l'aventure musicale. A partir de 1946 plusieurs formations apparaissent sur la scène saint-louisienne : Saint-Louisienne Jazz, Amicale Jazz, Sor Jazz, Sud Jazz⁵¹... Les photos de ces formations pionnières témoignent de l'influence des *big bands* de la Nouvelle Orléans : les instruments (banjos, accordéon, guitare, trompettes, saxophones, batterie) et les tenues de scène (costume et cravate) sont assez évocateurs⁵². Le Star Jazz⁵³ qui leur emboîte le pas se fraye vite une

⁴⁹ THIOUB, Ibrahima et BENGHA, Ndiouga A., « Les groupes de musique « moderne » des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960 », in GOERG, Odile, *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 215.

⁵⁰ GUÈYE, Lamine, *Itinéraire africain*, Paris, Présence Africaine, 1966, p. 19.

⁵¹ Le Sud Jazz est un quintette créé par Keïta Fodéba à sa sortie de l'Ecole normale William Ponty dont il dirigeait le Foyer et l'orchestre. Après son séjour à Saint-Louis où il a servi comme surveillant au lycée Faidherbe, Keïta Fodéba crée, en 1949, la troupe qui deviendra les Ballets africains, à Paris où il était parti pour poursuivre ses études (cf. « Keïta Fodéba, ambassadeur itinérant de la culture africaine », in *Bingo* n°51, avril 1957, p. 13).

⁵² Voir Association Saint-Louis Jazz et LENORMAND, Hervé, *Saint-Louis Jazz. Histoires de jazz au Sénégal*, Nantes, Editions Joca Seria, 1996, p. 14-21 et MANGIN, Timothy Roark, *Mbalax : Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*, thèse de doctorat, Columbia University, 2013, p. 207.

⁵³ Fondé en 1955 par le saxophoniste Pape Samba Diop « Mba » après un passage dans l'Amicale Jazz. Le Star Jazz a participé au Festival mondial de la jeunesse et des étudiants d'Helsinki en 1962. Ce groupe était

place grâce au charisme de son leader et au rôle de laboratoire qu'il joue en se livrant à diverses expérimentations.

A Dakar, la vague « jazz » n'arrive à couvrir les autres sonorités qu'un peu plus tard. Au lendemain de la guerre, les groupes qui ont le vent en poupe sont encore sous l'emprise de la formation initiale de leurs membres. Joe et ses Boys⁵⁴, du saxophoniste et chanteur Joseph Mambaye, et la Lyre africaine⁵⁵ donnent la priorité au paso doble, au tango, à la valse, au boléro, au gumbe. C'est à partir de 1950 que commence à s'imposer ce courant dans la capitale sénégalaise avec l'apparition d'orchestres comme le Harlem Jazz⁵⁶, le Star Jazz de Dakar⁵⁷ et le Guinea Jazz⁵⁸. Dans les autres villes du pays aussi la même tendance est notée⁵⁹.

L'uniformité des noms n'est cependant pas signe de monolithisme. Elle cache un réel éclectisme, ces groupes s'abreuvant à plusieurs genres dont la salsa⁶⁰. Celle-ci est le genre qui a d'ailleurs le plus influencé les artistes sénégalais, même si, paradoxalement, les appellations des orchestres ne laissent pas du tout paraître cette empreinte. Rares sont,

réputé à la fois pour sa maîtrise des techniques du jazz et sa volonté de valoriser le folklore sénégalais (cf. N., M., « Papa Samba Diop ou le feu du jazz », in *Le Soleil* du 26 juin 1975, p. 8).

⁵⁴ Joseph Mambaye (1919-2001) a monté ce groupe en 1946 après sa démobilisation par l'armée française, où il a appris la musique à travers la fanfare. Le groupe « Joe et ses Boys » qui anime les bals de Dakar Plateau a un public à dominante occidentale. Il tourne beaucoup en Afrique de l'ouest (Mali, Guinée, Côte d'Ivoire, Haute Volta) à la fin des années 1940. Au lendemain de l'indépendance, Joe Mambaye a intégré la musique principale des forces armées et retrouvé plus tard la fanfare de la police où il a servi jusqu'à sa retraite en 1974. (cf. interview de l'artiste diffusée dans l'émission *Artiste du jour* présentée par Djibril Gaby Gaye sur Radio Sénégal internationale).

⁵⁵ Créée en 1948 avec la bénédiction de la mairie de Dakar, la Lyre africaine qui partage son siège avec la fanfare municipale, au sous-sol du marché Sandaga, se produit dans les grands restaurants du centre-ville devant un public composé en majorité d'Européens et de cadres africains.

⁵⁶ Créé en 1950 par des transfuges de la Lyre africaine dont les saxophonistes Bira Guèye et Cheikh Diagne qui dirige le groupe jusqu'à la fin des années 1960.

⁵⁷ Le Star Jazz de Dakar a été mis sur pied en 1951 par Oumar Ndiaye dit Baraud (1927-2001) qui venait de sortir du Conservatoire. Mais le groupe eut une existence éphémère du fait du départ du fondateur à Bamako puis à Abidjan. A son retour à Dakar, Baraud crée, en 1956, Les Déménageurs, un groupe panafricain et nomade. Après avoir séjourné dans plusieurs capitales africaines, il rentre au Sénégal en 1959 et participe à diverses expériences comme celle du Jazz club du centre culturel français de Dakar en 1962 (cf. C.O.S., « Voici les Jazzmen qui déchainent l'enthousiasme des fans dakarois », in *Bingo* n°123, avril 1963, p. 13).

⁵⁸ Formé par les frères Camara, Amara Touré et par le saxophoniste nigérian Dexter Jonhson qui venait de l'African Jazz Band (cf. « Un maître du jazz dakarois : Dexter Jonhson Allui, chef du Guinée Jazz Band », in *Bingo* n°86, mars 1960, p. 45). Ces musiciens vont avec quelques membres du Tropical Jazz de Mady Konaté constituer le Star Band en Dakar en 1960.

⁵⁹ L'on peut citer parmi les orchestres les plus célèbres : le Tropico Jazz de Thiès, le Pigalle Jazz de Kaolack, l'UCAS Jazz Band de Sédhiou et l'Esperancia Jazz de Ziguinchor.

⁶⁰ Le mot *salsa* désignait le mélange des genres afro-cubains comme le son, le cha cha cha, la charanga et la pachanga qu'expérimentaient des musiciens cubains et portoricains aux USA dans les années 1950. Il est depuis la fin des années 1960 l'appellation générique des musiques afro-cubaines.

en effet, les groupes qui ne s'adonnent pas à cette musique. Elle est même le genre de prédilection de la plupart des orchestres qui, par le nom, se réclament du jazz. Elle doit cette faveur à ses racines africaines⁶¹, à sa distribution au Sénégal dès les années 1930 et à sa diffusion massive sur les ondes dès les premières heures de la radio en Afrique de l'Ouest au début des années 1940, ainsi qu'au contexte politique des années 1950-60⁶². Familière au public par la magie de la radio, elle devient, par l'appropriation dont elle fait l'objet de la part des artistes sénégalais, le genre musical le plus populaire dans la période des indépendances.

Dans le mouvement de décolonisation qui s'enclenche au lendemain de la seconde guerre mondiale, cette musique prend une signification particulière pour la jeunesse qui se réclame de la gauche. Cette « musique typique »⁶³ est à l'honneur dans les soirées culturelles car elle est reliée à la renaissance culturelle, à l'affirmation de l'identité africaine⁶⁴. Le déferlement de cette musique est de bon augure pour ceux qui cherchent à se dégager de l'emprise culturelle de l'Occident.

La révolution cubaine de 1959 donne à la gauche sénégalaise plus de raison de promouvoir la salsa. Elle permet même, selon N. A. Benga, à des militants du PAI de faire d'une pierre deux coups : « Au cours de leurs fréquents séjours à La Havane, dans les années 1960, ils se procuraient disques et foulards, qu'ils revendaient à Dakar, pour financer leurs activités de propagande politique. »⁶⁵

Cette utilisation politique des œuvres afro-cubaines contraste avec les préoccupations des salseros sénégalais dont la production a une visée purement ludique. Ces artistes non seulement interprètent d'ailleurs des succès de loin antérieurs à la

⁶¹ NDOYE, Moustapha, *Sénégal-Salsa* (film documentaire), 2000.

⁶² La chanson *El Manisero* (Le vendeur de cacahuètes), enregistrée par Don Azpiaz et le Havana Casino Orchestra en 1930, connaît, après les USA, un grand succès au Sénégal (et dans plusieurs pays africains) où les mélomanes, éblouis, sont restés sous le charme de cette musique dont l'audience atteint son paroxysme dans les années 50-60 qui la voient érigées en référence par les artistes locaux (cf. SHAIN, Richard M., « Roots in reverse: Cubanismo in twentieth-century Senegalese music », in *International Journal of African Historical Studies*, vol 35, n°1, 2002, p. 87).

⁶³ Appellation donnée à la musique latino-américaine qui renseigne sur la place qu'occupe que celle-ci occupe chez les musiciens et mélomanes sénégalais.

⁶⁴ Entretien avec Maguette Thiam, ancien membre Mouvement des étudiants du Parti africain de l'Indépendance (MEPAI) et président de la Fédération des étudiants africains en France (FEANF) de 1962 à 1963.

⁶⁵ BENGHA, Ndiouga Adrien, « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine (c. 1960-années 1990) », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 292-293.

révolution (*El Manisero, El Carretero...*) mais en plus ne connaissent pour la plupart pas la signification des textes qu'ils baragouinent. En effet, chaque instrumentiste essaie de plaquer les notes qu'il perçoit et le chanteur essaie d'articuler mot par mot les paroles qui sont alors forcément écorchées⁶⁶. Le discours avait donc, comme on peut l'imaginer, peu de lien avec la situation politique du Sénégal. L'hégémonie de la salsa n'est donc pas forcément annonciatrice du « Grand Soir », car, comme le soulignent Ibrahima Thioub et Ndiouga A. Benga,

« Jusqu'à la fin des années 1960, les instruments utilisés par les groupes de musique, leurs répertoires, la langue des chansons et les danses, la vêtue et la coiffure des acteurs, la dénomination des orchestres modernes à Dakar et à Saint-Louis, les thèmes dominants de leur production musicale ont très peu emprunté aux cultures domestiques africaines. La majorité des acteurs qui ont marqué cette époque définissent leur modernité, aujourd'hui encore, par leur distance aux langages, instruments et répertoires des terroirs autochtones. »⁶⁷

Le changement de sujet et de ton n'intervient donc qu'à la fin de l'ère du *copyright*⁶⁸.

2. 2. Le déclic du Festival mondial des arts nègres

Les premiers frémissements peuvent être situés à la veille de l'indépendance. L'envolée inaugurale est enregistrée à Saint-Louis vers la fin des années 1950. Le célèbre chanteur Badara Mbaye Kaba, qui a obtenu son succès dans les *de fanaux*⁶⁹, s'essayait aux nouvelles sonorités en entonnant une chanson avec le Star Jazz⁷⁰. L'UCAS⁷¹ Jazz Band se signale par une configuration assez révolutionnaire avec la mise en relief de la kora et des *sowruba* (tambours). Cette option de faire résonner les chants du terroir crée la surprise et suscite la curiosité. Au Star Jazz, les chanteurs permanents du groupe rééditent le geste de Badara Mbaye Kaba. Pape Seck⁷² essaie de poser des paroles en

⁶⁶ Entretien avec Djibril Gaby Gaye, ancien musicien devenu producteur d'émissions culturelles à la Radiodiffusion Télévision Sénégalaise.

⁶⁷ THIOUB, Ibrahima et BENGGA, Ndiouga A., « Les groupes de musique 'moderne' des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960 », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identité et pouvoir*, Paris, Karthala, 1999, p. 224.

⁶⁸ Le mot *copyright* qui signifie ici reprise, désigne la règle générale dans les orchestres sénégalais des années 1950-60 qui est d'interpréter des succès latino-américains, des standards de jazz et autres morceaux étrangers connus, faute de répertoire original.

⁶⁹ Sur le fanal, voir le chapitre 2 de cette première partie.

⁷⁰ Cette composition a inspiré à Abdoulaye Mboup l'air de sa chanson intitulée *Nanu gaddu illéer yi*.

⁷¹ Union culturelle et artistique de Sédhiou. L'UCAS Jazz Band est née en 1959 à Sédhiou, au sud du Sénégal.

⁷² Pape Seck (1946-1995), recruté au Star Jazz en 1962, se retrouve après deux années de collaboration assez fructueuses, au Star Band de Dakar avant de devenir le leader de l'orchestre Number One.

wolof sur les airs afro-cubains. Les premiers fruits de ce coup d'essai, *Laax bi* (la bouillie de céréales) et *Bu l'amb s'ajjee* (quand résonne l'appel des arènes), confortent l'orchestre dans cette atmosphère où l'ouverture rime avec le retour vers soi-même. L'effet de nouveauté couvre la banalité des textes. La voix féminine de la bande, Aminata Fall, qui se contentait d'imiter la chanteuse de gospel américaine Mahalia Jackson, prend elle aussi progressivement goût à la chanson en wolof⁷³. Le succès de cette démarche l'amène à poursuivre l'expérience à Dakar. Lors du 1^{er} Festival mondial des arts nègres elle présente, accompagnée de l'Ensemble lyrique traditionnel du Théâtre national Daniel Sorano qui venait de la recruter, le spectacle « Récital Jazz dans le folklore sénégalais »⁷⁴.

Cet événement sera un tournant dans l'histoire de la musique sénégalaise. Ce rendez-vous inédit est pour les maîtres d'œuvre l'occasion de mettre en évidence « ce que l'homme noir apporte »⁷⁵ à la « Civilisation de l'Universel »⁷⁶. Les autorités de l'Etat, à travers la direction de Radio Sénégal, encouragent la création de d'œuvres en rapport avec l'événement dans le but de sensibiliser et de mobiliser les populations, d'une part, et de présenter à ce rendez-vous avec le monde une production originale reflétant la richesse du patrimoine culturel et la valeur des artistes du Sénégal. C'est ainsi qu'Abdoulaye Ndiaye « Thioissane » et son groupe le Thioissane Club⁷⁷ sont poussés à composer *Taalleen l'amp yi* (Allumez les lampions) qui sera un des hymnes radiophoniques du festival. Le saxophoniste Bira Guèye bénéficie lui aussi du soutien de la radio dans sa quête d'« authenticité » qui est à la base de sa collaboration avec la cantatrice Mada Thiam dont naîtra en premier la chanson Festival à laquelle le duo doit sa renommée⁷⁸.

⁷³ Voir *Senegaal sama réew*, l'une de ses premières chansons en wolof dans le volume 2.

⁷⁴ SECK, Charles, « 21 troupes artistiques se produiront pendant le festival et feront vivre à nos hôtes notre folklore », in *Dakar-Matin* du 21 février 1966, p. 3.

⁷⁵ Titre d'un article de Léopold Sédar Senghor paru dans *Liberté I : Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 22-39.

⁷⁶ L'idée du Festival mondial est née lors du 2^{ème} congrès des écrivains et artistes noirs organisé par la Société africaine de culture (SAC), sous la direction d'Alioune Diop, à Rome en 1959. La 1^{ère} édition du Festival mondial des arts nègres s'est tenue à Dakar du 1^{er} au 24 avril 1966.

⁷⁷ Le Thioissane Club a été créé en 1964 au sein de l'Ecole des arts par des élèves de la section des arts plastiques dont Abdoulaye Ndiaye (chanteur) et Chérif Mané (guitariste et chef d'orchestre). Le nom Thioissane (*cosaan*) qui signifie à la fois histoire et valeurs de civilisation, permet de deviner la teneur de leur répertoire (dominé par des chants de griots, de troubadours, berceuses, etc. présentés avec de nouveaux arrangements musicaux).

⁷⁸ Bira Guèye, ancien pensionnaire de la Lyre africaine et d'Harlem Jazz, expérimente avec Mada Thiam, cantatrice issue des troupes folkloriques, une musique d'inspiration locale qui connaît un grand succès dans les années 1960 (voir SYLLA FAYE, Mariama, *Le dernier souffle de Bira* (film documentaire), 2010).

Le Festival mondial des arts nègres laisse une empreinte sur les consciences des artistes sénégalais⁷⁹. Il déclenche chez nombre d'entre eux la rupture avec le mimétisme. Les noms des orchestres qui s'affichent après cette rencontre internationale sont un indice révélateur. Ils sonnent comme des manifestes. Bira Guèye formalise le duo avec Mada Thiam par la création de l'Orchestre Galéyabé dont le nom exprime une volonté de retourner aux sources⁸⁰. Il est largement appuyé dans ce projet par le président Senghor qui lui accorde une subvention pour s'équiper en 1968. La même année, il est lauréat de la Semaine nationale de la Jeunesse et est désigné pour représenter le Sénégal au 9^{ème} Festival mondial de la jeunesse et des étudiants à Sofia, en Bulgarie.

A Thiès, le Kajoor Rythme⁸¹ voit le jour à la suite du départ de Kounta Mame Cheikh du Tropical Jazz où il avait déjà tenté sans succès d'introduire le chant wolof⁸². Le triomphe qui a accueilli *Radio Sénégal*, composition qu'il a entonnée lors de la Semaine nationale de la Jeunesse en 1967, informait amplement sur les mutations qui étaient en train de s'opérer au niveau du public. Kounta Mame Cheikh est rejoint au sein du Kajoor Rythme par Abdoulaye Ndiaye « Thiossane », affecté, à sa sortie de l'Ecole des arts, à la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès.

Le Xalam, dont le nom est une revendication manifeste d'une identité musicale africaine, est porté sur les fonts baptismaux par de jeunes musiciens comme Sakhir Thiam, Mbaye Fall et Cheikh Tidiane Tall. Seydina Insa Wade intègre ce groupe à la suite de la mésaventure qu'il a connue avec le Calypso Jazz sur un des plateaux du Festival mondial pour avoir pris le risque de présenter des classiques ouest-africains comme *Xanju* à un public qui voyait une discordance entre le chant wolof et la guitare occidentale dont il attendait plutôt des notes de blues, de rock ou de pachanga⁸³.

Illustrative est aussi la trajectoire d'André Fara Biram Lô et d'Ousmane Sow Huchard dit Soléya Mama, fondateur du Waatoo Sita (qui signifie « il est temps » en mandingue). Ces deux guitaristes, après avoir été à la base du Dakar Université Sextet

⁷⁹ Le Festival mondial des arts nègres a reçu 24 pays qui ont, avec le Sénégal, proposé plus d'une centaine de spectacles vivants (théâtre, danse, musique).

⁸⁰ Déformation de *Galoyaabe*, air musical traditionnel d'origine pulaar.

⁸¹ C'est le nom Cayor Rythme qui s'est imposé. Cayor est une déformation de Kajoor due à la prononciation défectueuse du colonisateur.

⁸² GAYE, Djibril Gaby, « La première fois que Kounta Mame Cheikh a chanté en wolof, il a été hué » (interview), in *Walfadjri* du 7 mars 2000, p. 8.

⁸³ CISSÉ, Sambou, « Le temple et ses gardiens », in *Le Débat*, 12 septembre 1997, p. 7.

(spécialisé dans la reprise de musiques guinéenne, congolaise et afro-cubaine) et des Merry Makers (groupe de pop music plusieurs fois couronné)⁸⁴, reviennent sur leurs pas. Ils changent radicalement de direction en rendant prééminents les instruments locaux : kora et bolon malinké, balafon balante, bougar diola, sabar wolof, congoma. Le groupe revisite ainsi des airs populaires tels le *gumbe*, le *sico*, le *kumpo* et le *ndawrabb*. Les paroles sont en wolof, mandingue et créole. Et sur scène, des tissus africains comme le bogolan remplacent les smokings.

Les signes de la rupture sont aussi visibles au Diamono⁸⁵ (époque) de Charlie Diop.

La nouvelle orientation est également lisible à travers les répertoires. Le Star Band s'engage, même si la structure des morceaux reste afro-cubaine, à distiller un message accessible aux Sénégalais. Cette amorce de retour aux sources se fait sous la houlette de son fondateur et gérant Ibra Kassé qui demande aux artistes de chanter dans leurs langues maternelles respectives et va jusqu'à leur proposer des thèmes et même des textes⁸⁶. C'est dans cette atmosphère que Médoune Diallo, acquis à la nécessité de donner la priorité au pulaar et au wolof, compose *Xale yi yeewuleen* (Jeunes, réveillez-vous) qui est une exhortation à la valorisation du patrimoine culturel national doublée d'une satire dirigée contre la mode yéyé⁸⁷ dont il parodie les refrains des chanteurs phares.

L'un des moteurs de cette évolution est Abdoulaye Mboup. Ce chanteur qui a acquis la notoriété avec l'Ensemble lyrique traditionnel⁸⁸ apportait la subversion en se dressant devant un orchestre, emmitouflé d'un boubou et s'exprimant dans une langue qui n'était ni l'espagnol ni l'anglais ou le français. Cette démarche entamée au Star Band⁸⁹ a été poursuivie et approfondie au Baobab Orchestra où Abdoulaye Mboup conçoit avec les

⁸⁴ « Les Merry Makers vainqueurs du Festival de la chanson » in *Dakar-Matin* du 24 mars 1967, p. 3.

⁸⁵ Orchestre où Youssou Ndour fait son apprentissage entre 1972 et 1975.

⁸⁶ Entretien avec Rudy Gomis, chanteur au Star Band en 1969.

⁸⁷ La mode yéyé, portée par le rock and roll, fait des vagues au Sénégal. L'engouement suscité par la venue de Johnny Hallyday à Dakar est assez révélateur (cf. « En présence de Johnny Halliday, le 'festival du Rock 67' a obtenu un immense succès », in *Dakar-Matin* du 3 février 1967, p. 3). A l'instar du rock qui exprime la révolte, la mode yéyé a véhiculé un mouvement de contestation politique, sociale et culturelle (cf. SECK, Djibril, Histoire des modes vestimentaires chez les jeunes filles à Dakar 1945-1980, mémoire de maîtrise, Dakar, UCAD, 2000, p. 114-115 ; RILLON, Ophélie, « La mode des jeunes urbains dans les années 1960-1970 au Mali », in *Genèses* n° 81, vol IV, 2010, p. 64-83).

⁸⁸ LEURS, Jean Pierre, « L'hommage de Sorano à Abdoulaye Mboup », in *Le Soleil* du 25 juillet 1975, p.

4.

⁸⁹ Doudou Sow et Youssou Ndour qui sont arrivés au Star Band plusieurs années après son départ y ont repris et enregistré ses œuvres : *Bouna Ndiaye, Aynina Fall...*

musiciens plusieurs disques qui parlent aussi bien à l'auditoire des troupes folkloriques qu'au public des orchestres.

En rendant la voix et la tenue du *ndaanaan*⁹⁰ familières aux mélomanes, il ouvre la voie à de jeunes griots comme Ndiouga Dieng et Thione Seck qui apprennent ainsi à naviguer entre différents courants musicaux. Cette oscillation mène progressivement à l'effacement des frontières, à une fusion entre la « musique des griots », qui accompagne les cérémonies et autres veillées, et celle des orchestres qui règnent dans les restaurants et les boîtes de nuit.

2. 3. Les premiers échos du *mballax*

A la fin des années 1970, la « musique traditionnelle » et la « musique moderne » ne se tournent plus le dos. Le point d'appui de cette évolution est l'orchestration des percussions wolof. La rythmique (wolof) introduite dans les morceaux afro-cubains pour les colorer à travers le jeu des musiciens du Star Band est plus prononcée avec l'insertion du *tama* (tambour d'aisselle wolof) dans la panoplie des instruments du groupe. Cette tentative assez timide est poussée plus loin par le Star Number One formé en 1975 par des transfuges du Star Band de Dakar. Ce groupe donne une place prépondérante au *tama* qui agrmente tous ses titres. Ce style est développé par l'Etoile de Dakar formée en 1979 par une autre vague de musiciens démissionnaires du Star Band. Ces artistes ne se contentent pas de mettre en exergue le *tama*. Ils lui trouvent un répondant à travers la guitare sur laquelle est transposé le rythme des *sabar*.

Youssou Ndour, qui monte deux ans plus tard avec une partie de ses compagnons de l'Etoile de Dakar son propre groupe, le Super Etoile, pousse plus loin l'expérimentation⁹¹. Il remplace directement les percussions afro-cubaines (congas et timbales) par des tam-tams wolof (les *sabar*). Avec ce changement de configuration il exploite particulièrement une de ces percussions, le *mbëng-mbëng*, qui joue le rythme d'accompagnement et sert de métronome. Ce rythme qui est devenu la base de la musique

⁹⁰ *Ndaanaan* : grand artiste en wolof.

⁹¹ Youssou Ndour s'est, comme la quasi-totalité de ses compères, exercé, au début de sa carrière, à chanter sur des morceaux de musique afro-cubains, en espagnol (par exemple *Hombre Misterioso* et *Keleye teye*, avec le Star Band) et, plus tard, en wolof (Mane kouma khole thiyowe, à l'Etoile de Dakar).

de Youssou Ndour donne aussi son nom à celle-ci, *mballax*⁹². Ce mot qui désignait un rythme précis sert à nommer cette rencontre de rythmes d'inspiration traditionnelle avec des instruments électriques et, par extension, toute la musique sénégalaise de variété. Cette généralisation cache la diversité de la musique sénégalaise incarnée par Ouza Diallo, le Super Diamono, le Sahel de Dakar qui réinvestissent avec des styles différents le folklore sénégalais et ouest-africain.

Dans cette catégorie de rénovateurs l'on retrouve aussi Baaba Maal qui s'assigné depuis la fin des années 70 la tâche de revaloriser la culture pulaar dont les richesses sont sous-exploitées. Servi par un itinéraire très instructif⁹³, il fouille dans les différents registres de la tradition dont il exhume et expose les chefs-d'œuvre. Il dote d'un nouvel habillage ces

« chansons [qui] ne célèbrent pas seulement les hauts faits des princes qui ont régné, des soldats qui se sont couverts de gloire, des hommes d'Etat courageux et sages, mais (...) redisent aussi l'habileté de l'artisan qui a forgé les outils de la prospérité ou ciselé l'or des bijoux des fêtes fastueuses, la bravoure d'une femme de ménage, la beauté d'une jeune fille des champs ou les talents d'un artiste populaire. »⁹⁴

Sa musique devient ainsi un des meilleurs réceptacles du fonds culturel pulaar. Cette position lui a valu le titre de « Roi du Yéla »⁹⁵.

⁹² Cette « marque » a été vite vulgarisée par la presse qui avait besoin d'étiquette pour classer cette musique naissante. Avant la popularisation du nom *mballax*, le mensuel parisien *Jeune Afrique Magazine* titrait ainsi son premier article sur le leader du Super Étoile : « Youssou Ndour 'Roi de Saba' » (MONGA, Celestin, « Youssou Ndour 'Roi de Saba' », in *Jeune Afrique Magazine* n°3, mars 1984, p. 11). Le jeu de mots (qui est fait ici avec la reine de Saba) repose sur un malentendu ou – plus justement – sur une mauvaise prononciation de *sabar*. L'article suivant, signé par un journaliste sénégalais, constitue un pas vers la découverte ou l'institutionnalisation du label (*mballax*). On y lit : « Quand les tambours roulent soutenus par le *m'balakh* (littéralement accompagnement en wolof), lorsque la batterie ou les guitares électriques tempèrent un peu la chaleur du *sabar*, sa voix, légèrement cassée, glisse et dérape comme arrachée de lèvres trop sèches. » (FALL, Elimane, « Youssou Ndour : L'idole anti-vedette », in *Jeune Afrique Magazine* n°9, octobre 1984, p. 67).

⁹³ Après avoir fait ses premiers au sein de petits groupes au lycée Charles de Gaulle et dans l'association des éclaireurs, à Saint-Louis, il intègre la grande troupe qu'était Lasli Fuuta à son arrivée à Dakar. Après trois années d'expérience professionnelle, Baaba Maal forme avec ses amis Yellitaare, parallèlement à sa formation de professeur d'éducation musicale à l'Ecole des arts. Avec ce groupe il sillonne pendant plusieurs mois le Fouta et le Boundou, et séjourne dans les pays limitrophes du Sénégal avant de se rendre en France où il poursuit ses études au Conservatoire de Paris tout en produisant ses premières cassettes.

⁹⁴ Pochette du disque de Kouyaté Sory Kandia *L'épopée du Mandingue* vol. III.

⁹⁵ Le *yelaa*, spécialité des griots, est l'une des expressions artistiques pulaar les plus populaires.

CONCLUSION

Les racines de la musique populaires restent presque intactes malgré les bouleversements sociopolitiques et économiques inhérents à la colonisation. Les Ensembles, qui sont les dépositaires de ce patrimoine, se livrent à des expérimentations à partir du mélange d'instruments appartenant à différents groupes culturels. Cette fusion est facilitée par la « libre circulation » des airs musicaux d'un bout à l'autre de la sous-région depuis les siècles précédents.

Le folklore a, tout en traversant les âges, ainsi nourri la musique de variété qui naît au début du XX^{ème} siècle à la faveur de l'introduction d'instruments occidentaux et de nouveaux modes de production et de diffusion. Ce pan de la production porte quant à lui l'empreinte des convulsions de l'histoire. Il laisse entrevoir les relations que le Sénégal a entretenues avec diverses parties du monde : la domination de la puissance coloniale, la présence des alliés pendant la guerre, les affinités avec des frères noirs de l'autre côté de l'Atlantique, la cohabitation avec des voisins qui promeuvent plus activement leur fonds culturel.

Le caractère apolitique de la musique « importée » (variété française, rock, jazz, musique latino-américaine, etc.) nous amène à poser la question du rapport entre le genre musical, le support linguistique et la substance du discours. Une conscience politique n'est perceptible dans le propos des orchestres qu'à partir du moment où cette musique a commencé à s'accommoder aux langues nationales. Celles-ci ne sont donc pas qu'un réceptacle, elles contribuent à réorienter le discours vers le vécu des populations auxquelles les œuvres sont en priorité destinées.

Chapitre 2

RÉPERTOIRES ARTISTIQUES ET REPÈRES POLITIQUES

La corrélation entre la politique et la musique n'est pas un trait d'époque. Le discours politique qui vise à l'adhésion de la masse à une cause, la communion avec le chef, a besoin du pouvoir de persuasion du langage esthétique. L'argument du politique profite donc amplement de l'agrément de l'artiste, qui peut aussi, à l'inverse, fonctionner comme un moyen de pression sur le pouvoir. Les hymnes royaux et les récits épiques mettent largement en scène le rôle du griot dans l'accomplissement d'actes qui ont imprimé leur marque à l'histoire⁹⁶.

Nous passons en revue dans ce chapitre les grandes étapes de l'évolution politique du Sénégal, du début du XX^{ème} siècle, avec les compétitions électorales au sein des quatre communes considérées comme le premier terrain politique local moderne⁹⁷, aux années 1980 marquant l'avènement du multipartisme intégral.

Dans ce parcours, il est question d'examiner les deux versants de la problématique des rapports entre politique et musique : la part de la création musicale dans l'animation du jeu politique, d'une part, et le rôle de la politique dans la formation et le fonctionnement de la scène artistique, d'autre part.

1. LE FANAL ET LE CHANT DU CYGNE DE LA COLONISATION

L'implication des « autochtones » dans la vie politique moderne au début du XX^{ème} siècle et les remous qu'elle a créés au sein des populations des quatre communes n'ont pas manqué de faire naître de nouvelles formes d'expressions populaires. Le climat de compétition qui s'instaure stimule surtout la création verbale. Bakary Traoré, en décrivant les modes d'intervention des femmes dans ces joutes électorales, donne une idée de la manière dont le chant à connotation politique envahit tout l'espace public :

⁹⁶ Voir LY, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, Paris, Editions Nouvelles du Sud/IFAN/UNESCO, 1991 ; MBAYE, Lamane, Statut et rôle du griot dans la littérature orale wolof, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2003 ; DIENG, Bassirou, *Société wolof et discours du pouvoir*, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2008.

⁹⁷ Saint-Louis, Gorée et Dakar deviennent des communes de droit en 1872. Rufisque accède à ce statut en 1880. Tous les habitants de ces quatre communes, dont les collèges électoraux envoient un député à l'Assemblée nationale de la métropole depuis 1848, se voient accorder la citoyenneté française en 1916.

« Drapées dans leurs plus beaux atours, au cours de séances de tams-tams où elles font montre de grande élégance, elles contribuent à la popularité de leur leader saint-louisien. A l'occasion des processions, des mariages, des baptêmes et même des simples réunions organisées entre elles, elles chantent une douce mélodie à la gloire de leur idole. »⁹⁸

La place et le rôle de ces chants dans les campagnes électorales sont révélateurs. Le folklore et le faste sont des éléments déterminants dans la constitution et l'entretien de la clientèle politique. La prééminence de ces aspects comble, selon Papa Toumané Ndiaye, le déficit d'organisation des partis et cache l'inexistence de débat politique :

« L'intrusion des Africains dans la vie politique des quatre communes, inaugurée par l'élection de Galandou Diouf au Conseil général en 1909 et celle de Diagne à la législature, n'aboutit pas à la formation de partis politiques africains au vrai sens du terme. (...) Les regroupements ainsi créés étaient fortement personnalisés. Leurs dénominations en témoignaient : Diagnostes, Dioufistes, Laministes... En l'absence d'appareil de parti, toutes les campagnes étaient l'œuvre des comités de quartier qui naissaient à l'approche des élections et disparaissaient avec elles. Leur rôle principal était d'animer les réunions et de faire la propagande qui alternait les louanges du candidat avec les persiflages de son adversaire. »⁹⁹

La primauté de la parade sur le discours programmatique explique le mode de déploiement des acteurs. Le pouvoir d'action du chant est exploité jusqu'au bout. A Saint-Louis, le carnaval populaire qu'est le fanal¹⁰⁰ est très vite annexé à l'animation politique¹⁰¹. Les personnalités qui aspirent à un mandat électif s'emparent de cette grande

⁹⁸ TRAORÉ, Bakary, « L'évolution des partis politiques au Sénégal depuis 1946 », in TRAORÉ, Bakary, LÔ, Mamadou et ALIBERT, Jean-Louis, *Forces politiques en Afrique noire*, Paris, PUF, 1966, p. 13.

⁹⁹ NDIAYE, Papa Toumané, *Les dynamismes politiques au Sénégal, 1914-1929* (Essai sur les origines du nationalisme africain au Sénégal), mémoire de maîtrise, Université de Dakar, 1978, p. 69.

¹⁰⁰ Le fanal est un ouvrage en bois ou en papier vivement éclairé (qui prend la forme d'un bateau ou d'un édifice public comme le palais du Gouverneur ou l'hôtel de ville) promené par une foule chantant en chœur. Ses origines sont assez controversées. Charles Béart relie le fanal au feu de poupe qui était hissé à la tête du mât de la galère et qui, au XVI^{ème} siècle, remplaçait de nuit le pavillon comme insigne du commandement. Quand les capitaines de ces bateaux richement décorés descendaient de nuit à terre, il se faisait précéder de son fanal, et c'est au milieu d'un grand concours de peuple attiré par la lumière, qu'il se déplaçait dans la ville. Pour Charles Béart, c'est ce cérémonial disparu depuis longtemps en Europe qui s'est perpétué en Afrique où il est devenu une « une grande fête noire » (BÉART, Charles, « Les "fanals" », in *L'Éducation africaine* n°94, avril-juin 1936, p. 271).

PRÉVAUDEAU situe, quant à lui, les débuts du fanal à Gorée. C'est la marche des servantes tenant les lanternes à côté des signares se rendant à la messe de Noël qui se serait, avec l'intrusion des musulmans, transformée en une procession profane plus tard rythmée par le tambour. Le carnaval se serait ensuite développé à Dakar (PRÉVAUDEAU, M.-M., « La nuit du Fanal », in *Paris-Dakar* du 25 décembre 1948, p. 8).

Le même processus aurait abouti à la naissance du fanal à Saint-Louis, selon Fatou Niang Siga. Ce sont les lampions portatifs éclairant le chemin de l'église qui, pomponnés et enguirlandés, auraient pris le nom de fanal, « à l'image des lanternes que les matelots plaçaient sur les côtes, pour orienter les bateaux en mer », et se seraient retrouvés au cœur d'un défilé populaire (NIANG SIGA, Fatou, *Reflets de modes et de traditions saint-louisiennes*, Dakar, Ed. Khoudia, 1990, p. 113).

¹⁰¹ Avant cette récupération politique, c'étaient les jeunes eux-mêmes qui formaient, à l'approche du mois de décembre, une délégation pour demander à un notable métis, à un gérant de commerce blanc ou à une autorité administrative, ou politique de parrainer leur fanal. L'écu finançait la fabrication du joyau. Celui-ci lui était présenté – le 25 décembre ou le jour de l'An – à la fin de la randonnée à travers les artères de la ville. Après avoir admiré le fanal et écouté le chant composé en leur honneur, le parrain et sa famille

manifestation de masse pour profiter de sa force de mobilisation¹⁰². Devenu un élément clé du jeu politique, le fanal est érigé en lieu d'investiture du candidat. Car un imposant chœur lui conçoit une enviable carte de visite en mettant en évidence, au détour de couplets emphatiques, son ascendance, son parcours et son prochain triomphe. « Les femmes chantaient le “*Curriculum Vitae*” du “*Leader*”, vantaient ses qualités morales et ses capacités intellectuelles, énuméraient les hauts faits des membres de sa famille jadis régnante », se remémore Fatou Niang Siga¹⁰³.

Ces chants, par leur mode de composition et d'exécution, siéent particulièrement aux élans ostentatoires de l'homme politique qui évolue dans un champ où la démonstration de force est un impératif. Aucun leader politique ne se passe, au cours de la première moitié du XX^{ème}, de ce bain de foule qui est un moyen de prouver sa popularité et sa représentativité¹⁰⁴.

Le prestige qu'offre cette célébration aiguise les appétits des candidats à la députation qui ne sont plus seulement des parrains occasionnels mais les commanditaires de ce qui devient le « fanal du parti »¹⁰⁵.

Cette fièvre déborde le cadre des quatre communes et s'étend aux grandes villes du Sénégal¹⁰⁶. La tension monte d'un cran à la fin des années 1940 qui voit les duels entre Lamine Guèye, leader de la SFIO, et son ex-colistier Léopold Sédar Senghor, secrétaire général du BDS¹⁰⁷. Dans cette période d'effervescence, les voix mélodieuses des deux camps rivalisent dans le modelage de couplets élogieux ou satiriques, chaque partie faisant l'apologie de son leader sans oublier de servir un pamphlet à l'adversaire. Amar Samb restitue dans son étude consacrée au folklore wolof des refrains dédiés respectivement à Léopold Sédar Senghor et à Lamine Guèye au plus fort de leurs confrontations :

gratifiaient les organisateurs d'une forte récompense (cf. NIANG SIGA, Fatou, *Reflets de modes et de traditions saint-louisiennes*, Dakar, Ed. Khoudia, 1990).

¹⁰² Le fanal est jusqu'au début des années 1950 la manifestation la plus populaire à la Médina selon Daouda Demba DRAMÉ (DRAMÉ, Daouda Demba, *op. cit.*, p. 52).

¹⁰³ NIANG SIGA, Fatou, *Reflets de modes et de traditions saint-louisiennes*, Dakar, Ed. Khoudia, 1990, p. 132.

¹⁰⁴ DIENG, Mamadou Moustapha, « Saint-Louis du Sénégal et son fanal. Naissance et évolution d'une fête », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 44.

¹⁰⁵ NIANG SIGA, Fatou, p. 134.

¹⁰⁶ Mansour Bouna NDIAYE raconte dans ses mémoires l'ivresse collective que produisait l'arrivée à Louga, ville proche de Saint-Louis, du « fanal de Ngalandou Diouf », député du Sénégal à l'Assemblée constituante française, dans les années 1930 (NDIAYE, Mansour Bouna, *Panorama politique du Sénégal ou Les mémoires d'un enfant du siècle*, Dakar/Abidjan/Lomé, NEA, 1986, p. 11-12).

¹⁰⁷ Les partisans deux chefs politiques s'affrontent violemment lors des élections de 1951.

*Lamine Koura Guèye
Bàkar Wàli
Mâme Koumba Moljo.*

*Senghor Soukka Ndèla
Mâr Banda Mayân
Junjung Diakhâw.¹⁰⁸*

L'âpreté de la compétition se ressent dans le traitement dont font l'objet les pièces maîtresses de la manifestation : chanteuses, menuisiers et autres personnes s'activant dans la préparation... Le fanal est au centre d'une surenchère qui conduit les responsables politiques à des dépenses ruineuses qui ne sont pas sans effet sur la gestion des deniers publics¹⁰⁹. A cette dérive s'ajoutent les affrontements entre les partisans du BDS et ceux du SFIO qui concluent ces processions, transformant une activité récréative en un champ de conflits. Le dévoiement du carnaval amène finalement l'autorité administrative à y mettre un bémol. La grande procession disparaît du calendrier des réjouissances en 1953 à la suite d'un arrêté du Délégué du Gouverneur à Dakar¹¹⁰.

L'interdiction du fanal¹¹¹ prive la chanson wolof d'une « féconde source d'inspiration »¹¹², comme le regrette l'ethnomusicologue Gilbert Rouget, mais est loin de marquer la fin du compagnonnage entre la politique et la chanson. Cheikh Faty Faye, en observant les prestations des griots de la trempe de Gallo Mbaye, en conclut que le « maître de la parole » reste un personnage central dans le dispositif des hommes politiques. Il est en effet à la fois le harangueur qui dope aussi bien le leader que la foule, et le maître des batteurs auxquels il commande au bon moment les rythmes qui mettent tout le monde en liesse :

« Si la place du griot compositeur est aux côtés du chef politique, c'est pour qu'aucun fait important ne puisse lui échapper. Lors des discours des leaders, à tout moment, il peut l'interrompre pour chanter un couplet à la gloire du nouveau chef en même temps donner le ton à l'exécution d'un air de tam-tam et un morceau de danse », argumente l'historien. »¹¹³

¹⁰⁸ SAMB, Amar, « Folklore wolof du Sénégal », in *BIFAN*, tome XXXVII, n°4, octobre 1975, p. 846.

¹⁰⁹ NIANG SIGA, Fatou, p. 134.

¹¹⁰ « Adieu les "fanaux" ! », in *Afrique noire* n°46 du 03 octobre 1953, p. 3.

¹¹¹ Le fanal revient dans les mœurs en décembre 1968 à l'occasion de la visite effectuée à Saint-Louis par le Président Léopold Sédar Senghor. (cf. GOMIS, Gabriel J. et CAMARA, Dansy, « Saint-Louis a reçu L. S. Senghor sous le signe du fanal », in *Sénégal d'aujourd'hui* n°4, janvier 1969, p. 17-23).

¹¹² ROUGET, Gilbert, « Chroniques musicales », in *Présence Africaine* (nouvelle série) n°s 1-2, avril-juin 1955, p. 153.

¹¹³ FAYE, Cheikh Faty, *Les enjeux politiques à Dakar (1945-1960)*, Paris, Karthala, 2000, p. 379.

Mansour Bouna Ndiaye, à travers le récit de quelques épisodes de la campagne électorale de 1951 rythmée par des bagarres sanglantes entre le BDS et la SFIO, fait percevoir l'adresse avec laquelle les compositions des griots accompagnent et fixent tous les faits marquants de cette époque. Les confrontations de Thiès au cours desquelles des responsables du BDS sont blessés après une riposte musclée des militants de la SFIO ont, rappelle-t-il, inspiré à la chanteuse Mbaye Diop Faye, inconditionnelle de Lamine Guèye, un couplet évocateur : « Aynina a succombé, Karim Sow est en fuite. Vive Lamine ! »¹¹⁴ De son côté, Badara Mbaye Kaba, qui agrmente tous les meetings du BDS, s'est, au gré des événements, signalé par des improvisations donnant toujours le beau rôle à son favori, Léopold Sédar Senghor.

Ces chocs s'enchaînent jusqu'aux retrouvailles de 1958 à partir desquelles les deux leaders marchent main dans la main sur le chemin de l'indépendance¹¹⁵. Cette réconciliation non seulement met fin aux joutes verbales des laudateurs respectifs des deux clans, mais scelle même le rassemblement des « gens de la parole » avec la création du Regroupement des Jeunes griots du Sénégal. El Hadji Ali Bata Mboup, président de cette organisation, se réjouit de ces retrouvailles dans une déclaration annonciatrice de nouvelles envolées vocales :

« Le RJG, que j'ai l'honneur de diriger, a vu le jour en même temps que l'unification de la SFIO (Section française de l'Internationale ouvrière) et du BDS (Bloc démocratique sénégalais), un événement que nous saluons encore, car jusque-là nous étions comme des frères séparés. Et sans vouloir exagérer notre importance, je dirai que nos tam-tams et nos palabres ont beaucoup contribué à la réussite de cette opération politique. »¹¹⁶

2. LE TON DE L'INDEPENDANCE

Presque partout en Afrique, ce sont les artistes qui donnent le la au peuple lors de la proclamation de l'indépendance. Le retentissement qu'a eu *Indépendance cha-cha* est éloquent. Cette chanson lancée par Joseph Kabasélé et l'African Jazz à la clôture de la

¹¹⁴ NDIAYE, Mansour Bouna, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁵ En 1958, le Bloc Populaire Sénégalais (BPS) né de la fusion du BDS, du Mouvement Populaire Sénégalais (MPS) et de l'Union Démocratique Sénégalaise (UDS) et du Mouvement Autonome de la Casamance (MAC) en 1957, forme avec le Parti sénégalais d'action socialiste (PSAS), nouvelle formation de Lamine Guèye, l'Union progressiste sénégalaise (UPS).

¹¹⁶ FAYE, Armand, Les artistes sénégalais face à leur profession : l'exemple des musiciens et comédiens, grande enquête de fin d'études, Dakar, CESTI, 1980, p. 31.

Table ronde de Bruxelles qui décide du destin politique du Congo belge met les foules en extase.

C'est la musique du quotidien, commente Sylvain Bemba, qui a su fixer « ce moment historique entre tous, c'est-à-dire qui ne se répétera plus »¹¹⁷. Le refrain d'*Indépendance cha-cha*¹¹⁸ fait, par la magie des ondes, le tour du continent dont la majorité des pays est aux portes de la souveraineté. Ce titre jubilatoire fuse alors comme l'hymne des indépendances africaines.

Ce « pas de deux » dans lequel la musique et la politique s'entraînent l'une l'autre est, au Ghana, la continuité d'une alliance scellée dans le feu des luttes nationalistes. Les artistes y véhiculent ardemment la vision du président Kwame Nkrumah qui venait de lancer le concept d'« African personality » et le slogan « Unity in diversity »¹¹⁹.

En Guinée, les griots, qui, à l'instar de Diély Mamadou Kandé, avaient prêché le «non» au referendum¹²⁰, saluent, avec les orchestres comme le Bembeyya Jazz National, « le combat révolutionnaire du PDG, mené sous la conduite éclairée du *Responsable Suprême*, Sékou Touré »¹²¹, et qui a abouti à ces « beaux jours de l'indépendance ». Au Mali aussi, la bonne nouvelle est annoncée par les musiciens¹²² dont les envolées sont portées dans les quartiers des villes et des campagnes par la radio. La voix de l'aède prolonge de la même façon, au Sénégal, le discours du politique à la recherche de puissants ressorts dans cette phase d'institution de repères. L'obsession d'introduire des symboles fédérateurs et mobilisateurs dans l'imagerie des ses concitoyens transparaît dans les adresses du président Léopold Sédar Senghor :

« (...) Bien sûr, nous nous réjouissons aujourd'hui – et nos amis avec nous – de notre indépendance recouvrée. Nous la fêtons avec éclat. Oui, nous nous réjouissons de pouvoir, désormais, mener notre SENEGAL vers les options d'avenir que nous aurons

¹¹⁷ BEMBA, Sylvain, *50 ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris, Présence Africaine, 1984, p. 112.

¹¹⁸ En lingala : « L'indépendance, nous l'avons eue / La Table Ronde, on l'a gagnée ».

¹¹⁹ SCHRAMM, Katharina, « The Politics of Dance: Changing Representations of the Nation in Ghana », in *Africa Spectrum*, vol. XXXV, n°3, 2000, p. 353.

¹²⁰ Diély Mamadou Kandé introduit ainsi son chant d'exhortation : « Des héros ont vécu / Mais d'autres vivent encore / Salut au Parti Démocratique de Guinée » (NIANE, Djibril Tamsir, « Chants révolutionnaires guinéens », in *Présence Africaine* n°29, décembre 1959-janvier 1960, p. 101).

¹²¹ KABA, Lansiné, « The Cultural Revolution, Artistic Creativity, and Freedom of Expression in Guinea », in *The Journal of Modern African Studies*, vol. XIV, n°2, juin 1976, p. 214.

¹²² Charles H. CUTTER souligne la récurrence du thème de l'avènement du « nouveau jour » dans les compositions qui naissent au Mali au lendemain de l'indépendance (CUTTER, Charles H., « The Politics of Music in Mali », in *African Arts*, vol. I, n°3, 1968, p. 76).

librement choisies, que nous avons choisies. Je dis notre barque, notre pirogue : SUNUGAL. »¹²³

L'art est chargé d'ancrer dans les consciences des étymologies et des filiations politiquement efficaces¹²⁴, car participant à la construction d'« un passé capable de soutenir l'unité nationale »¹²⁵, mais scientifiquement contestables¹²⁶.

Le titre du film *Sénégal ma Pirogue*¹²⁷, un court métrage commandé par le gouvernement dans le cadre de sa politique de promotion internationale, s'inscrit dans cette mouvance. Mais c'est surtout la musique qui s'applique à imposer cette acception. La tâche est assumée par des relais comme le Regroupement des Jeunes griots du Sénégal dont l'essentiel des animateurs se retrouve plus tard au sein de l'Association des grands griots du Parti socialiste. En s'organisant ainsi, ils entendent continuer à jouer, tout en tenant compte des évolutions en cours, le rôle social que la société avait confié au griot :

« (...) nous faisons partie de ceux qui ont les premiers répondu à l'appel du président Senghor, en nous insérant dans des structures créées pour la renaissance culturelle et artistique de notre pays et de la race noire. C'est ainsi qu'on nous retrouve au centre des programmes artistiques de l'ORTS et du théâtre Sorano. »¹²⁸

¹²³ Message à la Nation délivré lors du premier anniversaire de l'indépendance du Sénégal (« Le Message du Président de la République », in *Dakar-Matin* du 5 Avril 1961, p. 8).

¹²⁴ L'image de la grande pirogue dans laquelle tout le monde est embarqué, puisqu'ayant les mêmes points de départ et destination, est séduisante. Son intériorisation évite, en plus, au Sénégal de changer d'appellation, comme l'ont fait le Ghana et le Mali qui, pour se rattacher plus étroitement au passé ont « adopté délibérément les noms des anciens empires du Soudan » (cf. WALLERSTEIN, E., « La recherche d'une identité nationale en Afrique occidentale », in *Présence Africaine* n°34-35, octobre 1960-janvier 1961, p. 85).

¹²⁵ CORLAN-IOAN, Simona, « Une nouvelle identité pour une nouvelle Afrique Noire », in *Nation and National Ideology. Past, Present and Prospects* (actes du symposium international, 6-7 avril 2001), Bucarest, The Center for the Study of the Imaginary/New Europe College, 2002, p. 173.

¹²⁶ A la suite Paul MARTY (*Etudes sur l'islam au Sénégal. Les doctrines et les institutions*, Paris, Ernest Leroux, 1917, p. 337-338) et de Raymond MAUNY et Théodore MONOD (*Chroniques de Guinée* de Gomes Eanes de Zurrara, Dakar, IFAN, 1960, p. 178), Saliou KANDJI écarte, dans son ouvrage *Sénégal n'est pas Sunugaal ou De l'étymologie du toponyme Sénégal* (Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2006), l'idée selon laquelle le mot « Sénégal » viendrait de la déformation de l'énoncé wolof *sumu gaal* (notre pirogue).

Cette hypothèse a été émise, pour la première fois, par l'Abbé David BOILAT dans ses *Esquisses sénégalaises* (Paris, Karthala, 1984, p. 199 [1^{ère} édition : 1853]). Elle est bâtie autour d'un dialogue que le navigateur portugais Denis Fernandez aurait eu, en 1446, avec un piroguier sur le fleuve Sénégal. A la question du voyageur qui voulait connaître le nom du fleuve, le piroguier, croyant que son interlocuteur parlait de sa pirogue, aurait, selon l'Abbé Boilat, répondu « *sama gaal* » (ma pirogue) ou « *sumu gaal* » (notre pirogue). Cette thèse qui a peu convaincu les scientifiques n'en est pas moins devenue populaire au Sénégal.

¹²⁷ Ce film a été réalisé par le cinéaste français Jean-Claude BONNARDOT en 1961.

¹²⁸ SAMB, Amadou Ndiaye et SAMB, Abdoulaye Nar, « Nous sommes des griots engagés, à vocation culturelle », in *Le Soleil* du 14 février 1976, p. 2. Les deux griots réagissent dans ce texte à un article du quotidien national consacré au gaspillage dans les cérémonies familiales qui avait été illustré avec une photographie sur laquelle ils apparaissaient (DIA, Mam Less, « Pour une réforme du "Ngenté" », in *Le Soleil* du 11 février 1976, p. 3).

Ainsi, « à l'image de [leurs] ancêtres »¹²⁹, Abdoulaye Nar Samb, Amadou Ndiaye Samb, Samba Diabaré Samb et Mbana Diop¹³⁰ sont-ils régulièrement dans les assemblées de l'UPS pour galvaniser et rappeler à leurs devoirs ceux qui « portent sur leurs épaules les espoirs du pays ». En dehors de cette association, d'autres voix acquises au programme du parti, telles que Bira Guèye et Birome Ndiaye, apportent leur soutien en se mettant à la disposition du Secrétaire général et des leaders locaux, prêts à faire résonner mots d'ordre et slogans. Samba Diyé Sall et Sidy Baylel Thiam participent également à la canonisation des figures du pouvoir et à l'amplification de leurs actions. Ces chanteurs se font l'écho de la parole officielle en y allant d'ornements qui la rendent plus digeste¹³¹.

L'engagement de ces « talents au service de la cause nationale »¹³² dispense l'Etat de mettre des œillères aux créateurs. Même au sein de l'Ensemble lyrique traditionnel du Théâtre national Daniel Sorano, les artistes sont, pendant ces années, libres dans le choix de leurs thèmes, leur vocation étant essentiellement de constituer une vitrine culturelle nationale par la diversité des airs et des langues. La radio se charge de procéder au tri. Elle fait naturellement la part belle aux artistes affiliés au parti au pouvoir et assure le succès du répertoire qui « entre en droite ligne de la vision du chef de l'Etat ». Cette stratégie est à la base de la popularisation de la chanson d'Abdoulaye Mboup, *Senegaal Sunugaal*. Cette composition, qui donne un fondement historique au nom et à l'entité Sénégal, et transcende les frontières ethniques, est, par son rythme de diffusion à travers les ondes, devenue une sorte de second hymne national dont les échos servent à couvrir ou à prévenir toute note discordante.

3. LES DÉCIBELS DE LA DISSIDENCE

Les œuvres musicales servent aussi à la fois de refuge et de relais au discours contestataire. Elles fonctionnent comme une arme aux mains de partis d'opposition

¹²⁹ SAMB, Amadou Ndiaye et SAMB, Abdoulaye Nar, *op. cit.*

¹³⁰ Ainsi est titré l'article qui fait le compte rendu de la cérémonie de clôture du VI^{ème} congrès de l'UPS : « La grande chanteuse du Oualo Mme Adjaratou M'Bana s'est faite applaudir par les congressistes » (*Dakar-Matin* du 10 janvier 1968, p. 1). Sur les chants de Mbana Diop, consulter l'étude d'Edris Makward, « Two griots of contemporary Senegambia : Haja M'bana Diop and Anchou Thiam », in *Etudes germano-africaines* n°6, 1988, p. 37-52.

¹³¹ Leur répertoire pourrait être comparé à celui de la vedette de la chanson guinéenne, Sory Kandia Kouyaté, qui se distinguait au même moment par une action de sublimation de la « révolution démocratique africaine » comme en atteste le communiqué publié par le Parti Démocratique de Guinée (PDG) le jour de la disparition de l'artiste. Cf. KOUYATÉ, Mamadou, *Sory Kandia Kouyaté : chanteur immortel d'une Afrique éternelle*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 92-93.

¹³² SAMB, Amadou Ndiaye et SAMB, Abdoulaye Nar, *op. cit.*

dépositaires d'une expérience dans le maniement de la littérature et de l'art comme outils de conscientisation et de mobilisation politique.

3. 1. Les plumes du PAI

Le Parti africain de l'Indépendance (PAI), créé en 1957, est le premier parti marxiste en Afrique de l'ouest¹³³. Saint-Louis est sa première base¹³⁴ mais le parti n'en baigne pas pour autant dans l'ambiance des fanaux qui n'étaient plus à l'ordre du jour. Il n'en est pas moins préoccupé par les questions d'animation culturelle. Dans la phase de construction de ses symboles, il s'approprie le poème d'Assane Sylla¹³⁵, *Moom sa réew*, un appel à la lutte pour l'indépendance, qui recoupe ses slogans¹³⁶, pour en faire son hymne. Ce mot d'ordre retentit dans tout le pays pendant la période du référendum de 1958 au cours de laquelle le PAI fait une retentissante campagne pour le « non ». Les échos de ce cri sont lisibles à travers le nombre de *clubs navétanes*¹³⁷ nés dans différentes localités du pays sous le nom *Moom sa réew*.

Le PAI n'a pas cependant le temps de développer le volet culturel de sa stratégie politique et de son programme pour avoir été obligé d'entrer dans la clandestinité, après à peine trois ans d'existence, par une mesure de dissolution¹³⁸. Ses membres conduisent, selon leurs centres d'intérêt et leur marge de manœuvre, individuellement ou en petits

¹³³ NDIAYE, Falilou, PRINZ, Manfred, TINE, Alioune, *Visages publics du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 209.

¹³⁴ WADE, Madické, *Notre modeste part du combat du PAI pour la dignité et la liberté de notre Peuple*, s.l., s.d., p. 34.

¹³⁵ Assane SYLLA (1928-2012) écrit ce poème en 1958 à Grenoble où il mène des études de philosophie. Rentré au Sénégal, il milite dans les années 1960 au sein du Parti du regroupement africain (PRA-Sénégal).

¹³⁶ Devise du PAI : « *Moom sa réew, bokk sa réew, defar sa réew* » (Indépendance nationale, unité nationale, construction nationale).

¹³⁷ Les *clubs navétanes* ont été créés à partir de la fin des années 1940 par les jeunes au sein des quartiers des villes comme Saint-Louis, Dakar, Thiès, Kaolack, Louga et Ziguinchor autour de tournois de football estivaux. Ces compétitions « d'inter-saison », gagnant de l'ampleur, finissent par attirer l'attention des pouvoirs publics qui étaient auparavant indifférents. Le ministère de la Jeunesse et des Sports met en place en 1969, pour organiser et contrôler ce mouvement, un Organisme central de coordination des activités de vacances (OCCAV) qui se mue en Organisme national de coordination des activités de vacances (ONCAV) en 1971, avec des démembrements aux niveaux régional (ORCAV) et départemental (ODCAV). Les « compétitions inter-quartiers » deviennent un « championnat national populaire ». Les *clubs navétanes* sont, en 1976, transformés par une autre réforme en associations sportives et culturelles (ASC). Sur l'histoire du mouvement *navétanes*, voir : MBAYE, Alioune, *Les navétanes : une nouvelle forme de culture et du lien social au Sénégal*, thèse de doctorat, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1997.

¹³⁸ Le parti est dissout par le pouvoir au lendemain des élections municipales du 31 juillet 1960 qui ont été émaillées à Saint-Louis par des affrontements entre des militants du PAI et de l'UPS. Des dirigeants du PAI, dont le secrétaire général Majhemout Diop, sont emprisonnés. D'autres partent en exil. Le parti entre ainsi dans la clandestinité (cf. WADE, Madické, *Notre modeste part du combat du PAI pour la dignité et la liberté de notre Peuple*, s.l., s.d., p. 38-52 ; NDIAYE, Falilou, PRINZ, Manfred et TINE, Alioune, *Visages publics du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 210-211).

groupes, des initiatives dans les domaines de la promotion des langues nationales, de la littérature et de la création artistique. La traduction en wolof du *Manifeste du Parti communiste*¹³⁹ par Majhemout Diop et Madické Wade, pendant leur séjour carcéral à Saint-Louis¹⁴⁰ est l'un des premiers signaux forts. Le *Ijjib volof (syllabaire volof)*¹⁴¹, qui est l'œuvre d'un groupe d'étudiants sénégalais à Grenoble¹⁴², est, dès sa parution, utilisé dans les rangs du PAI comme un support d'alphabétisation des ouvriers.

La même dynamique est enclenchée par un groupe de militants haal-pulaaren qui se réunit à Paris, autour d'Amadou Malick Gaye¹⁴³, pour élaborer un *Inventaire de l'alphabet poular et méthode de transcription*¹⁴⁴. Cette brochure leur permet d'ouvrir des classes d'alphabétisation à Saint-Louis et à Dakar dès 1960. Le processus se poursuit avec la mise au point de l'alphabet pulaar à l'issue du congrès de Mbagne, en Mauritanie qui réunit en 1962 étudiants et chercheurs sénégalais et mauritaniens préoccupés par l'harmonisation de l'écriture pulaar.

Ousmane Sembène¹⁴⁵ prend en charge ce combat par le biais du cinéma qui devient la doublure de son œuvre littéraire que la barrière linguistique rend inaccessible à la majorité de son peuple. Dans *Xala*¹⁴⁶, par exemple, qui met en scène l'impuissance qui frappe depuis l'indépendance les classes politique et économique sénégalaises, coupées, malgré les apparences, des réalités nationales et « restées étroitement liées à l'impérialisme français »,¹⁴⁷ le wolof, qui cohabite de manière conflictuelle avec la

¹³⁹ MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Manifeste du Parti communiste*, 1848 (traduction française : 1893).

¹⁴⁰ Madické Wade, *op. cit.*, p. 52 ; Falilou NDIAYE, Manfred PRINZ et Alioune TINE, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴¹ Association des étudiants sénégalais en France, *Ijjib volof (syllabaire volof)*, Grenoble, Imprimerie des Deux Ponts, 1959.

¹⁴² Dans le groupe des rédacteurs du syllabaire wolof figurent Assane Sylla, Cheik Aliou Ndao, Abdoulaye Wade, Saliou Kandji.

¹⁴³ Amadou Malick Gaye (1931-1989) est aussi l'un des fondateurs de l'Association pour la Renaissance du Pulaar (en 1963) et de l'ONG Union pour la Solidarité et l'Entraide (USE) qui a lancé plusieurs initiatives dans les domaines de l'alphabétisation et du développement dont le Projet intégré de Podor (PIP).

¹⁴⁴ Groupe d'étude du poular, *Inventaire de l'alphabet poular et méthode de transcription*, Paris, 1960.

¹⁴⁵ Membre de la Confédération générale des travailleurs (CGT) et du Parti communiste français (PCF) dès ses premières années en France, Ousmane Sembène participe à la création de la section PAI de Marseille en 1957 (cf. GADJIGO, Samba, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 197). Il poursuit son action militante en dehors du cadre des partis politiques à partir de 1960.

¹⁴⁶ Fiction réalisée en 1974, adaptée du roman *Xala* (Paris, Présence Africaine, 1973).

¹⁴⁷ N'DA, Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 142.

langue officielle qu'est le français, remplit ouvertement une « fonction symbolique de revendication nationaliste »¹⁴⁸.

La musique du film sert aussi ce projet d' « éducation des masses ». Le musicien qui marche, muni de sa guitare, avec la foule des laissés-pour-compte, figure le modèle d'Ousmane Sembène qui se veut un griot non pas à la solde d'un roi, mais plutôt au service du peuple dont il dit l'histoire et le quotidien.¹⁴⁹ L'écrivain et cinéaste prolonge cet engagement en éditant avec d'autres compagnons de lutte le journal en wolof *Kàddu*¹⁵⁰ (Parole).

Sur le terrain littéraire, l'un des plus distingués acteurs est Cheik Aliou Ndao¹⁵¹. Membre du groupe auquel est dû le syllabaire wolof, il privilégie au début des années 1960 la poésie nationaliste et panafricaniste¹⁵². Ensuite, parallèlement à son œuvre en français, Ndao s'est consacré à une entreprise de démonstration de la capacité des langues nationales à générer une production de qualité en touchant à tous les autres genres (roman, nouvelle, théâtre, essai)¹⁵³.

David Diop, autre poète marxiste, marque les esprits, par le courage et la lucidité avec lesquels il pose la question du support linguistique de l'écrivain africain¹⁵⁴. Les pistes

¹⁴⁸ DIENE, Ibra, « Plurilinguisme et conflit de langues dans « Xala » de Sembène Ousmane », in *Actes du colloque international Des langues et des villes* (Dakar, du 15 au 17 décembre 1990), Paris, ACCT/Didier Erudition, 1993, p. 205.

¹⁴⁹ Il annonce dans la préface de son roman *L'Harmattan* : « La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple » (SEMBÈNE, Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964, p. 9).

¹⁵⁰ Le journal *Kàddu*, trimestriel puis mensuel, est porté par un groupe de militants actifs dans la promotion des langues nationales formé autour d'Ousmane Sembène, Pathé Diagne, Wagane Faye, Amadou Top, Maguette Thiam. Il paraît de 1971 à 1978. Ses colonnes ont servi de lieu de débat au moment de la polémique soulevée par le décret du président Léopold Sédar Senghor sur les langues nationales qui a contraint l'organe du Rassemblement national démocratique (R.N.D.) de Cheikh Anta Diop, *Siggi*, à changer de nom (*Taxaw*), au journal *And Soppi* (créé par Mamadou Dia, à sa sortie de prison, avec des membres de la direction du PAI-Sénégal) à adopter une autre transcription (*Andë Sopi*) et à Ousmane Sembène à différer la sortie au Sénégal de son film *Ceddo*. Voir l'article « Ceddo bi siggi ag ceddo ba sèggulwoon » (*Kàddu* n°23, février 1978, p. 2-4).

¹⁵¹ Membre de la section PAI de Grenoble, Cheik Aliou Ndao est aussi responsable à cette époque de la troupe théâtrale de la FEANF. (Entretien avec l'auteur).

¹⁵² Poèmes parus dans l'anthologie d'Assane SYLLA, *Poèmes et pensées philosophiques wolof*. Tome IV : *De l'oralité à l'écriture*, (Dakar, IFAN, 1996, p. 25-30) et dans deux recueils de Cheik Aliou NDAO, *Lolli-Taataan* (Dakar, IFAN/Enda-Editions, 1999) et *Bàkku xalis* (s.l., s.d.).

¹⁵³ Nous pouvons également citer Sakhir Thiam qui s'est distingué par une production poétique et scientifique (précisément dans le domaine des mathématiques) en wolof.

¹⁵⁴ Dans sa « Contribution au débat sur la poésie nationale » il écrit : « Il sait qu'en écrivant dans une langue qui n'est pas celle de ses frères, il ne peut véritablement traduire le chant profond de son pays. Mais en affirmant la présence de l'Afrique avec toutes ses contradictions et sa foi en l'avenir, en luttant par ses écrits pour la fin du régime colonial, le créateur noir d'expression contribue à la renaissance de nos cultures nationales. » (« Contribution au débat sur la poésie nationale. Autour des conditions d'une poésie nationale

qu'il ouvre, concernant le maniement de l'instrument de transition qu'est le français, ne laissent pas indifférent. Jacques Corzani s'extasie devant cette alliance du radicalisme politique et de la qualité poétique :

« Si *Coups de pilon* doit rester dans le patrimoine artistique sénégalais, africain, humain, ce n'est pas seulement parce que les idées de David Diop étaient justes, c'est parce qu'elles étaient formulées par un *poète*. D'autres ont instruit avec la même conviction les mêmes procès, d'autres ont aimé, souffert avec autant d'intensité mais, nous rappelle Valéry, "Toute la passion du monde, tous les incidents même les plus émouvants, sont incapables du moindre beau vers". »¹⁵⁵

L'œuvre de cet auteur qui n'a eu le temps de laisser qu'un seul recueil à la postérité est de celles qui ont le plus eu d'impact sur la jeunesse scolaire et estudiantine. Hamidou Dia, qui le considère comme le plus grand poète de sa génération,¹⁵⁶ révèle dans sa thèse de doctorat sa dette intellectuelle vis-à-vis de ce « chantre et soldat de l'Afrique moderne »¹⁵⁷ :

« Dans la mesure où notre entrée en poésie, notre poétique, le type de sensibilité que nous développons, voire notre style et une certaine conception de la démarche poétique, sont fortement redevables de ses positions esthétiques, il nous est nécessaire d'accorder à David Diop une place privilégiée et de continuer le dialogue que nous avons instauré avec lui il y a de cela 28 ans, quand nous l'avons découvert. »¹⁵⁸

Landing Savané, dirigeant d'un mouvement maoïste, dédie son premier recueil, écrit pendant son séjour carcéral, à ce « précurseur en poésie militante »¹⁵⁹. Le Front culturel sénégalais le classe aussi parmi ses principales références¹⁶⁰.

« Son ardeur juvénile », « son engagement sans limite pour la cause africaine » et « sa révolte contre la modération des "pères" »¹⁶¹ cadrent bien avec la fougue de cette génération d'élèves et d'étudiants qui prend le flambeau de la lutte révolutionnaire à la fin des années 1960.

chez les peuples noirs », in DIOP, David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 72. Le texte est paru la première fois dans *Présence Africaine*, n° VI, février-mars 1956, p. 113-115.

¹⁵⁵ CORZANI, Jacques, « De la poésie avant toute chose... », in Société africaine de culture, *David Diop. Témoignages – Etudes*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 42.

¹⁵⁶ DIA, Hamidou, *Littératures nationales et écriture poétique*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1995, p. 169.

¹⁵⁷ KAYO, Patrice, « David Diop, chantre et soldat de l'Afrique moderne », in Société africaine de culture, *David Diop. Témoignages – Etudes*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 95-98.

¹⁵⁸ DIA, Hamidou, *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁵⁹ SAVANÉ, Landing, *Luttes et lueurs*, Dakar, Editions Xamle, sd, p. 8. Landing Savané, leader du mouvement clandestin qu'était And-Jéf, a séjourné en prison de mars 1975 à avril 1976 après une condamnation pour atteinte à la sûreté de l'Etat.

¹⁶⁰ Front culturel sénégalais, *Manifeste du Front culturel sénégalais*, sl, sd, p. 7.

¹⁶¹ LY, Amadou, *La poésie sénégalaise d'expression française de 1945 à 1985 : écriture et thématique*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2012, p. 147.

3. 2. Le Foyer artistique, littéraire et culturel du fleuve

Le FACLF est né en 1967 à Saint-Louis comme un cadre de réflexion et de jonction d'élèves issus des quatre lycées de la ville¹⁶². Le trait d'union entre ces jeunes est l'amour de la littérature. Les activités du Foyer qui se réunit au centre culturel africain suscitent un réel engouement. Les spectacles, combinant récital de poèmes, théâtre et veillée musicale, se font à guichets fermés au cinéma Rex ou à la salle des fêtes de Saint-Louis¹⁶³. L'émission hebdomadaire *Jeunesse et culture*¹⁶⁴, qu'un de ses membres anime sur la chaîne régionale de Radio Sénégal, bénéficie d'une importante audience.

L'orientation politique s'affirme progressivement. Les tirades patriotiques et anticolonialistes prennent le pas sur les poèmes romantiques, symbolistes ou teintés de négritude. Hamidou Dia, qui a été le président du FALCF, raconte, dans son roman *Les Sanglots de l'espoir*, l'évolution idéologique du groupe des « Damnés de la terre » qui était le noyau dirigeant du Foyer :

« Marxisme, fanonisme et les Black Panthers étaient les nouvelles idoles du groupe. Ce qui, loin de les éloigner de la littérature, accentua leur amour pour la poésie révolutionnaire de combat. Le groupe n'était nullement gêné par ce que ces références idéologiques multiples pouvaient avoir de contradictoire. Non seulement il s'en accommodait aisément, mais il trouvait normal de puiser à toutes les sources, sans en suspecter aucune, puisque toutes parlaient d'indépendance et de révolution. »¹⁶⁵

Beaucoup de ces élèves sont ainsi venus à l'engagement révolutionnaire par le mouvement culturel. Le Foyer allie animation culturelle et lutte syndicale. Son rôle dans les grèves scolaires vaut d'ailleurs à ses animateurs une expulsion de l'internat en 1968¹⁶⁶. Ces années de bouillonnement font naître des vocations aux plans culturel et politique¹⁶⁷. Les anciens membres du FALCF, qui se retrouvent, à la fin de leurs études secondaires,¹⁶⁸ à l'Université de Dakar ou en France, ne manquent pas de faire valoir leur expérience au sein des organisations de gauche clandestines et des clubs culturels qui émergent.

¹⁶² Lycée Charles de Gaulle, lycée Faidherbe, lycée André Peytavin et lycée Ameth Fall.

¹⁶³ Entretien avec Hamidou Dia, membre fondateur du FACLF.

¹⁶⁴ Babacar Fall, actuellement formateur à la Faculté des sciences et techniques de l'éducation et de la formation (FASTEF).

¹⁶⁵ DIA, Hamidou, *Les Sanglots de l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 58-59.

¹⁶⁶ Entretien avec Baaba Maal.

¹⁶⁷ Parmi les produits de ce creuset sont cités : le chanteur Baaba Maal, l'écrivain Hamidou Dia, le musicien Abdoul Aziz Dieng, l'artiste plasticien Jacob Yacouba.

¹⁶⁸ Le FALCF s'est disloqué en 1976 après la dispersion de ses principaux animateurs faute de relève. (Entretien avec Hamidou Dia).

3. 3. Les clubs culturels de Dakar

Dans le sillage de mai 68, plusieurs formes d'organisations naissent dans le pays. L'idée de les fédérer, lancée en décembre 1969, aboutit à la création du Mouvement démocratique de la jeunesse sénégalaise en mars 1970. Le MDJS a l'ambition de «regrouper toutes les Associations et Clubs dans une union nationale, large et démocratique qui insérera son action dans celle du peuple»¹⁶⁹. Son combat «pour une juste orientation des activités culturelles de la jeunesse par une politique sportive, culturelle, artistique, saine et propre à favoriser une libération culturelle et une renaissance de nos authentiques valeurs de civilisation» est cependant freiné par le gouvernement qui lui refuse une reconnaissance officielle et réprime ses composantes les plus représentatives, l'union démocratique des étudiants sénégalais (UDES) et les jeunes de l'Union nationale des travailleurs du Sénégal (UNTS)¹⁷⁰.

Le rôle de forces d'opposition que jouent ces clubs culturels dont les fondateurs sont souvent affiliés à des formations politiques clandestines n'est pas perdu de vue par le régime en place. Moustapha Niasse, président de l'Encadrement national des jeunes de l'UPS et Directeur de cabinet du président de la République, dans son rapport au VIII^{ème} congrès du parti, appelle ses camarades à rester vigilants et à suivre de près le déploiement des clubs culturels :

« (...) les maisons de jeunes devenaient, progressivement, des « centres d'agitation gauchisante ». Sous le couvert des rencontres apparemment éducatives, il s'y dispensait des cours de formation politique qui tendaient, en définitive, à permettre de constituer une pépinière de futurs militants dits progressistes. »¹⁷¹

Les clubs culturels qui éclosent à la fin des années 1960 sont fortement influencés par le maoïsme. L'écho de la révolution culturelle chinoise¹⁷² et la circulation du *Petit Livre*

¹⁶⁹ Extrait de la résolution de la conférence constitutive du MJDS, cité par BATHILY, Abdoulaye, *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Editions Chaka, 1992, p. 133.

¹⁷⁰ BATHILY, Abdoulaye, *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Editions Chaka, 1992, p. 134.

¹⁷¹ NIASSE, Moustapha, Nouvelles structures et nouvelle politique du mouvement des jeunes du parti ou "Jeunesse et vie politique", Dakar, VIII^{ème} Congrès de l'Union progressiste sénégalaise, multig., 16-18 décembre 1972, p. 13.

¹⁷² Ils se réfèrent aussi bien au « Mouvement de la culture nouvelle » mené par la jeunesse chinoise dans les années 1917-1919, qu'à la « Grande révolution culturelle prolétarienne »¹⁷² lancée par le président Mao en 1966.

rouge¹⁷³ sont pour beaucoup dans cet élan. Le Mouvement des jeunes marxistes-léninistes naît dans ce sillage¹⁷⁴.

A côté des cercles d'étude idéologique clandestins, les militants du MJML mettent en place des clubs culturels, structures plus ouvertes, qui leur permettent de diffuser des messages par le biais du théâtre, des montages poétiques et des séances d'alphabétisation. Ils appliquent ainsi les principes martelés par Mao Tse Toung aux causeries de Yen-an sur la littérature et l'art :

« Le but de notre réunion d'aujourd'hui est précisément de faire en sorte que la littérature et l'art s'intègrent parfaitement au mécanisme général de la Révolution, qu'ils deviennent une arme puissante pour éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi, aider le peuple à lutter contre l'ennemi, d'un même cœur et d'une même volonté. »¹⁷⁵

Au niveau des clubs, où l'on peut retrouver diverses obédiences, la sensibilité fédératrice est le nationalisme, l'anti-impérialisme et l'anti-néocolonialisme. Les membres partagent la conviction que, dans les pays encore dominés comme dans ceux qui ont fait leurs révolutions, « c'est surtout au niveau de la superstructure et notamment des secteurs de l'art et de la littérature que l'influence de la bourgeoisie est la plus profonde et durable »¹⁷⁶. Parmi les structures les plus actives à Dakar, on peut citer le club Lat Dior¹⁷⁷, le club Fanon¹⁷⁸ et le club Africa¹⁷⁹.

Ces clubs disparaissent entre 1972 et 1974 avec la dispersion de leurs membres pour des raisons scolaires ou professionnelles. Cette période coïncide également avec l'éclatement du MJML. Une partie rejoint le Rassemblement national démocratique

¹⁷³ Recueil de citations qui résument la pensée de Mao Tse Toung.

¹⁷⁴ Le MJML est créé en 1969 par Landing Savané, Oumar Diop Blondin, Mazide Ndiaye, entre autres jeunes maoïstes (Entretien avec Madièye Mbodj).

¹⁷⁵ Mao Tse Toung, *Interventions aux Causeries de Yen-an sur la littérature et l'art* (mai 1942), Pékin, 1968, p. 72.

¹⁷⁶ SAVANÉ, Landing, *op. cit.* p. 4.

¹⁷⁷ Le club Lat-Dior couvrait les quartiers de la Médina et de la Gueule Tapée. Il avait comme figures de proue le cinéaste Ben Diogoye Bèye et son frère Ousseynou Bèye (*cf.* entretien avec Ousseynou Bèye).

¹⁷⁸ Le club Fanon, basé aux HLM, était sous la coordination de Boubacar Boris Diop et comptait parmi ses membres les plus actifs le comédien Abdoulaye Diop Dany (*cf.* entretien avec Boubacar Boris Diop).

¹⁷⁹ Le club Africa, dont les activités se tenaient à Liberté 5, Liberté 6, Dieuppeul, Grand-Dakar et Niarry Tally, comptait parmi ses leaders Hamidou Dia, Ben Diogoye Bèye, Abdoul Aziz Dieng (*cf.* entretiens avec Hamidou Dia et Ben Diogoye Bèye).

(RND) créé par Cheikh Anta Diop en 1976.¹⁸⁰ Une autre crée le courant qui donne naissance au parti And-Jëf/Xarebi et au Front culturel sénégalais.

3. 4. Le Front culturel sénégalais

Le Front culturel sénégalais¹⁸¹ est né en 1976, de l'initiative d'un groupe de poètes maoïstes¹⁸², militants ou sympathisants d'And-Jëf¹⁸³, qui ont décidé, après la décapitation de cette organisation clandestine¹⁸⁴, de poursuivre la lutte sous d'autres formes. Ils montent au front de la plume et du pinceau, symboles de la création littéraire

¹⁸⁰ Nombre de ces jeunes, qui utilisaient déjà au sein des clubs culturels les langues nationales à travers la poésie et le théâtre, dans le souci de se faire comprendre par le peuple, découvrent les travaux de Cheikh Anta Diop qui raffermissent cette sensibilité et renforcent leur intérêt pour l'histoire africaine et le panafricanisme. Boubacar Boris DIOP évoque, dans son ouvrage *L'Afrique au-delà du miroir*, la fascination que l'égyptologue exerçait sur eux :

« Il n'avait rien de commun avec ces hommes politiques que l'on a vu souffrir le martyr pour s'exprimer dans leur langue maternelle et « faire peuple », le temps d'un meeting. Jamais on n'a dénoncé de manière aussi mordante le système de domination néocolonial incarné par Senghor. Cheikh Anta Diop n'eut donc aucun mal à regrouper autour de lui des courants significatifs de la gauche intellectuelle sénégalaise, parmi lesquels nombre d'anciens combattants, encore imberbes cependant, de la contestation estudiantine, qui un temps rêvèrent gravement d'encercler les villes à partir des campagnes » (DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 116-117).

Le courant maoïste qui se retrouve dans And-Jëf, plutôt tourné vers la révolution culturelle chinoise, est, au début, moins sensible aux thèses de Cheikh Anta Diop. (Entretiens avec El Hadj Momar Sambe et Ousmane Faty Ndongo).

¹⁸¹ *Làngug caada Senegaal* en wolof.

¹⁸² Le noyau fondateur du FCS est composé d'El Hadj Momar Sambe (devenu professeur de français, poète et romancier), Mansour Kébé (cinéaste), Ousmane Faty Ndongo (technicien en alphabétisation et informaticien), Cheikh Ahmed Tidiane Guèye (traducteur et poète, décédé en 2010), Madièye Mbodj (professeur de français).

¹⁸³ And-Jëf/Xare bi a été créé en 1974, dans la clandestinité. Ce mouvement, qui se définit comme une « organisation national-démocratique, anti-impérialiste et anti-féodale », est issu de l'élargissement de Reenu Réew Mi (Racine de la Nation), groupe formé en 1973 par d'anciens membres du Mouvement des jeunes marxistes-léninistes (M.J.M.L.) qui, miné par des divergences de ligne, s'était disloqué en 1972. And Jëf (S'unir pour agir) publie un journal *Xare bi/La Lutte* qui paraît en français et en wolof (cf. MBODJ, Madièye, « Aux sources de l'émergence de Yoonu Askan wi / Mouvement pour l'autonomie populaire : la lutte contre l'opportunisme dirigeant dans les partis de gauche », in *Actes du colloque international sur Réalité du manifeste du PAI au XXI^{ème} siècle* (Dakar, 15-16 novembre 2008), Dakar, PUD, 2012, p. 213-241).

¹⁸⁴ Après la dissolution du Parti africain de l'Indépendance (PAI) en 1960 et l'intégration du Parti du regroupement africain (PRA) dans l'Union progressiste sénégalaise (UPS) au pouvoir en 1966, le Sénégal est de fait sous le régime du parti unique. Il renoue avec le multipartisme à partir de 1974 avec la reconnaissance du Parti démocratique sénégalais (PDS) dirigé par Abdoulaye Wade et le retour à la légalité du PAI, divisé et affaibli, en 1976. Cette ouverture démocratique est codifiée par la loi sur la création des partis politiques qui institue en 1976 trois orientations idéologiques et doctrinales : « le courant socialiste et démocratique, le courant libéral et démocratique, le courant marxiste léniniste ou communiste ». En 1978, l'élargissement du cadre officiel à quatre courants de pensée permet la reconnaissance du Mouvement républicain sénégalais (M.R.S.), parti conservateur. Quelques partis de gauche comme ceux issus de scissions du PAI et And-Jëf/Xare bi évoluent dans la clandestinité jusqu'en 1981 (cf. NDAO, El Hadji Ibrahima, *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques*, Dakar, Neas, 2003 et LO, Magatte, *Sénégal. Le temps du souvenir*, Paris, L'Harmattan, 1991).

Plusieurs dirigeants et militants d'And-Jëf/Xare bi sont interpellés et emprisonnés en mars et juillet 1975. Voir DIOP, Papa Amet, « Plusieurs militants du mouvement clandestin "Xarébi" ont été arrêtés », in *Le Soleil* du 5 juillet 1975, p. 8.

et artistique¹⁸⁵, où ils sont, au fil des activités (des récitals de poèmes dans un premier temps), rejoints, par d'autres camarades versés dans les questions d'art et de culture.

Mais, instruits par les leçons de l'action des organisations politiques de gauche et de l'activité des clubs culturels précédents, ces acteurs essaient, dans leur processus de structuration, d'éviter les pièges du « spontanéisme » et de l'« amateurisme » en éclairant leur démarche par une production théorique partagée. La ligne, les objectifs et la stratégie du FCS sont définis dans un manifeste publié en 1977¹⁸⁶ qui lance le mouvement de la « culture nouvelle » (*caada gu bees*) qui sera popularisé sous le nom *caada gi*¹⁸⁷. Ces militants qui entendent préparer ainsi les masses à la révolution ne s'attaquent pas au chantre de la négritude à partir d'une tribune politique. Ils le défient au milieu de l'arène culturelle, son terrain favori. « Nous luttons pour une culture nouvelle, anti-impérialiste et anti-féodale, au service des masses populaires en lutte contre le régime néo-colonial et obscurantiste du gouvernement sénégalais »¹⁸⁸, campe le manifeste.

Ils partagent avec Léopold Sédar Senghor aussi bien cette conscience de la place de l'action culturelle dans le combat politique que la conviction que l'ancrage dans le patrimoine, le recours aux ressources de la tradition et de l'histoire sont la condition de la sécrétion d'une production de grande valeur et de portée. Mais leurs perspectives respectives s'opposent. Le bras de fer qu'ils engagent avec le poète-président concerne aussi bien les choix esthétiques et les supports linguistiques que les références historiques et les repères axiologiques. Même les valeurs chantées par l'auteur d'*Ethiopiennes* et qui sont présentées comme le fondement de la personnalité de l'*homo senegalensis* sont soumises à une réévaluation. Le *jom* (amour-propre, sens de l'honneur, scrupules) le *muñ* (patience, endurance, tolérance) et le *kersa* (pudeur) de la résignation, sont remis en cause au profit du refus et de la détermination¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Le FCS a pour sigle un poing haut levé qui enserme un crayon et un pinceau, et pour devise « *Ferñent mën na taalug daay* », une traduction du proverbe chinois « Une étincelle peut mettre le feu à toute la plaine » que Mao Tse Toung convoque dans une célèbre lettre adressée à ses camarades en 1930.

¹⁸⁶ *Manifeste du Front culturel sénégalais*, s.l., 1977.

¹⁸⁷ *Caada gi* est un néologisme issu de la contraction de l'expression *ci aada ji* (dans la culture, sur la culture). Cette création lexicale exprime à la fois une volonté de rupture et une référence constante à la tradition, donc un appel au renouveau culturel.

¹⁸⁸ Långug caada Senegaal/Front culturel sénégalais, *Manifeste du Front culturel sénégalais*, s.l., 1977, p.

3.

¹⁸⁹ *Manifeste*, p. 10.

Leur première brochure *Teerebtammu-taalifu xare Senegaal*¹⁹⁰ (anthologie de la poésie sénégalaise de combat) est une illustration de cette lutte « contre la domination culturelle impérialiste et les vestiges de la culture féodale »¹⁹¹. Les auteurs¹⁹², obsédés autant par la beauté que par l'expressivité, puisent dans les replis la culture populaire les images pour décrire les souffrances des masses invitées ainsi à se soulever pour changer leur propre sort. Cette publication à laquelle les récitals ont donné un écho assez profond dans les milieux scolaire, universitaire et associatif a eu des prolongements jusque sur la scène musicale professionnelle.

Se voulant héritiers de tous les acquis de leurs prédécesseurs, les animateurs du FCS s'inspirent, tout en gardant une distance critique, de l'expérience des promoteurs de *Kàddu*. Les travaux du linguiste Pathé Diagne, rédacteur en chef du journal, ne manquent pas d'attirer leur attention. Nous pouvons même dire que son *Teerebtamu ladab ci wàlàf* (*Anthologie wolof de littérature*)¹⁹³ n'est pas étranger à la démarche éditoriale de ces poètes qui se donnent comme maîtres Khali Madiakhaté Kala, Serigne Moussa Ka, David Diop...

Le travail de conscientisation s'appuie également beaucoup sur le pouvoir de la musique. Celle-ci est considérée comme l'un des meilleurs moyens de semer la graine de la lucidité et de la combativité dans l'esprit des jeunes face à la menace que constitue le flot de produits culturels occidentaux. La trouvaille transitoire des ateliers de création

¹⁹⁰ Långug caada Senegaal/Front culturel sénégalais, *Teerebtammu-taalifu xare Senegaal*, sl, 1977. Cet acte apporte une différence notable avec les clubs culturels qui n'avaient pas pris le soin de consigner leur travail dans des documents écrits ou sonores. Samba MBUUP a consacré un chapitre de sa thèse à ce recueil (MBUUP, Samba, Littérature nationale et conscience historique (Essai sur la perspective nationaliste dans la littérature d'expression wolof, de 1850 à nos jours), thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Paris 3-Sorbonne nouvelle, 1977, p. 304-332).

¹⁹¹ Le Front culturel sénégalais a fait paraître plusieurs autres brochures dont : *Lamine Senghor : vie et œuvre*, s.l., 1979 ; *Aliin Sitooye Jaata : vie et œuvre*, sl, 1980 ; *Les braises rouges qui chantent* (anthologie de poèmes révolutionnaires), s.l., 1980 ; *Tànn ci mbindum Maawo Se Tuŋ* (*Le Front culturel sénégalais traduit trois textes de Mao*), s.l., 1980. À l'exception des poèmes, ces publications, réalisées collectivement, sont anonymes.

¹⁹² Les poèmes, diffusés clandestinement, sont signés avec des pseudonymes.

¹⁹³ L'anthologie comprend des morceaux de littérature traditionnelle négro-africaine (mythes, chants, prières), de la poésie wolof moderne (Hady TOURÉ, Cheikh Anta DIOP, Assane SYLLA, Cheik Aliou NDAO...), des traductions de textes de littérature négro-africaine d'expression étrangère (arabe, français, anglais, portugais), de littérature américaine, européenne, arabe, indienne... « Cette diversité dans les sources et les perspectives témoigne cependant, selon l'auteur, d'un même projet : illustrer une langue qui, pour se renouveler et élargir ses horizons, a besoin de faire échos aux œuvres et aux créateurs de toute époque. » Cette anthologie est conçue également pour faire « pendant à l'effort scientifique accompli ici même, pour transformer le wolof et d'autres idiomes africains en langues modernes porteuses d'un savoir et d'un art de pointe. Elle nourrit de ce fait l'ambition d'ouvrir des voies aux créateurs, aux adaptateurs, aux traducteurs, aux pédagogues et tout simplement à l'homme de culture qui pourrait trouver ici son matériau ou, à défaut, matière à réflexion. » (DIAGNE, Pathé, *Teerebtamu ladab ci wàlàf* (*Anthologie wolof de littérature*), Dakar, IFAN, s.d., p. 1).

balbutiants est de plaquer ces messages qui promeuvent l'idéal révolutionnaire sur des airs populaires, traditionnels ou créés par des chanteurs contemporains¹⁹⁴. Cette expérimentation qui a permis la production de deux cassettes¹⁹⁵ s'est poursuivie et élargie à travers les associations culturelles et sportives (ASC) que le Front a investies dès ses débuts pour assurer « la liaison avec les masses » et en même temps avoir une dimension nationale.

Le lancement du mouvement *Caada gi* s'est accompagné de la création d'ASC dites de « type nouveau »¹⁹⁶, c'est-à-dire qui répondent réellement à leur vocation culturelle. C'est ainsi qu'est née par exemple l'ASC Pencum Tilléen¹⁹⁷, à la Médina, à Dakar. Dans des ASC déjà existantes, comme les Niayes de Pikine, dans la banlieue dakaroise, il s'agit de mettre en place une section culturelle¹⁹⁸. Ces ASC bénéficient de l'apport d'étudiants et d'élèves qui reviennent pendant les vacances scolaires dans leur ville, village et quartier respectifs pour piloter des activités d'animation. C'est dans ces foyers de création et de partage¹⁹⁹ que des chanteurs comme Baaba Maal²⁰⁰, Seydina Insa Wade²⁰¹, Oumar Pène²⁰², Abou Thiam *Ngaari Laaw*²⁰³, Góo Bâ²⁰⁴, rencontrent et

¹⁹⁴ Abdoulaye Mboup, Ndiaga Mbaye et Thione Seck.

¹⁹⁵ Ces cassettes ont été enregistrées au magnétophone et diffusées à travers le réseau des ASC et des cercles politiques.

¹⁹⁶ Les ASC étaient, malgré leur dénomination, restées focalisées sur le football devenu le sport le plus populaire.

¹⁹⁷ Pencum Tilléen est la première ASC créée par des membres du FCS. Dès sa naissance (en 1977), elle s'est distinguée par une prise en charge particulière du volet culturel : mise en place d'une troupe théâtrale et d'un groupe musical, organisation de récitals de poèmes, publication de brochures et d'un journal (*Baatu penc mi*), etc. (Entretien avec Ousmane Faty Ndongo, membre fondateur du FCS).

¹⁹⁸ La section culturelle des Niayes, en dehors des activités artistiques, organise des cours de vacances pour les élèves et des séances d'alphabétisation dans les langues nationales (Entretien avec Ababacar Ly, musicien et metteur en scène, ancien membre de la section culturelle des Niayes de Pikine et de la Troupe Alinn Sitooy d'And-Jëf).

¹⁹⁹ Des ASC comme Njëlbeen, qui couvrent les quartiers Point E, Amitié, Zone A, Zone B et Grand-Dakar, s'illustrent, en sus de leurs activités poétiques, théâtrales et musicales, dans le domaine des arts plastiques. Voir DIEDHIOU, Djib, « Une exposition : Le "Njelbeen" à Blaise Senghor », in *Le Soleil* du 22 septembre 1979, p. 4.

²⁰⁰ Baaba Maal, tout en évoluant avec Yellitaare, qui était déjà un groupe professionnel, collabore pendant plusieurs années avec la troupe de l'ASC Rénovation de Ndoum, dans le département de Podor, au nord du Sénégal.

²⁰¹ Seydina Insa Wade chemine dès la fin des années 60 avec des animateurs de cercles de gauche. Il participe ainsi à plusieurs expériences avant-gardistes avec Agit'Art, le Village des arts, la Troupe Sitooy d'And-Jëf.

²⁰² Oumar Pène, le leader du Super Diamono, a fait ses premiers pas dans l'art au sein de l'ASC Waalidaan des quartiers Derklé et Castors, à Dakar.

²⁰³ Abou Thiam a mis ses talents de chanteur au service de la troupe de l'Association sportive et culturelle des frères unis de Mboumba, village situé dans le département de Podor, et de la troupe Aliin Sitooy avant de créer l'orchestre Ngaari Laaw.

²⁰⁴ Góo Bâ, qui a été guitariste et chanteur de la troupe des Niayes, a dirigé la troupe Aliin Sitooy avant de s'engager dans une carrière professionnelle.

interprètent des textes du « mouvement culturel patriotique »²⁰⁵ qui continuent de les accompagner, hors de ces cadres, dans leur carrière musicale.

Le campus universitaire baigne aussi dans cette ambiance à la fin des années 70. D'anciens animateurs du FALCF et des clubs culturels de Dakar se retrouvent avec des membres du FCS à l'université de Dakar. Dans cette période de guerre de positionnement entre les forces de gauche, c'est And-Jéf qui réussit à s'adjuger le contrôle de l'Union nationale et patriotique des étudiants sénégalais (UNAPES) créée en 1979²⁰⁶. Cette influence est reflétée surtout par la circulation des publications en langue nationale et l'irruption de la poésie en wolof et pulaar dans le campus. Les soirées culturelles permettent de faire résonner les noms de ces figures absentes de la liste officielle des héros de la lutte anticoloniale et que n'évoque aucun manuel scolaire : Lamine Arfang Senghor, Aline Sitoë Diatta...

L'activité du FCS s'étend aussi en France, dans les milieux universitaires où évoluaient ses membres²⁰⁷. Sa touche est perceptible dans les activités culturelles de l'Association des étudiants sénégalais en France, au sein de laquelle les maoïstes constituent l'un des courants dominants entre 1975 et 1980²⁰⁸. La teneur des brochures de la section Maison d'Afrique²⁰⁹ et le répertoire de la Troupe du 26 mai²¹⁰ attestent l'existence d'affinités entre les responsables de l'animation culturelle de l'AESF et la direction du FCS.

²⁰⁵ Le « mouvement culturel patriotique » désigne cette dynamique de créativité et de combat impulsée à partir du FCS, de l'AESF et des ASC.

²⁰⁶ « Echos du congrès de l'UNAPES », in *Jaay Doole Bi-Le Prolétaire* n°3, mai 1980, p. 3 ; BIANCHINI, Pascal, « Le Mouvement étudiant sénégalais. Un essai d'interprétation », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2002, p. 374.

²⁰⁷ Entretien avec Babacar Diop dit Bouba, ancien coordonnateur des activités du Front culturel sénégalais en France.

²⁰⁸ GUËYE, Abdoulaye, « Les étudiants sénégalais en France », in Momar-Coumba Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 220-221.

²⁰⁹ La Maison d'Afrique, résidence universitaire sise à Paris, dans le 14^{ème} arrondissement (plus tard baptisée Résidence Lucien Paye), regroupait les membres de l'AESF les plus sensibles aux questions culturelles. Cette section a publié en 1979 les deux brochures suivantes : *Francophonie et néocolonialisme : Le combat linguistique dans la libération du peuple sénégalais* et *Recueil de chants et poèmes patriotiques* (en wolof, pulaar et français).

²¹⁰ Evoque le 26 mai 1972, date de la mort d'Al Ousseynou Cissé qui faisait partie du groupe d'étudiants exclus de l'Université de Dakar et enrôlés de force dans l'armée à la suite des grèves de 1971. La Troupe du 26 mai a produit deux cassettes enregistrées et dupliquées selon des normes professionnelles : *Chants & poèmes patriotiques du Sénégal. Vol 1 : Doom noppil* et *Chants & poèmes patriotiques du Sénégal. Vol 2 : Joxante loxo*.

3. 5. Les troupes de partis

3. 5. 1. Le groupe culturel du RND

Le Rassemblement national démocratique (RND) créé en 1976 par Cheikh Anta Diop avec d'anciens membres du PAI est rejoint par beaucoup de jeunes issus du courant maoïste. Le parti, qui n'est pas reconnu officiellement malgré ses démarches administratives, refuse d'évoluer dans la clandestinité. Et l'une des expressions de cette résolution est la création du « groupe culturel » en 1977. Cette troupe montée par des étudiants et de jeunes travailleurs sert de support à la propagande politique. Elle se produit dans les rues des quartiers de Dakar et sur les places publiques des villes et des villages du Sénégal. Tout en animant les meetings du parti, le « groupe culturel » du RND déroule parallèlement son propre programme d'activités dominé par des *xawaare* (soirées culturelles) au cours desquels sont proposés des poèmes, des chants et des sketches sur le programme du parti, la situation politique nationale et les conditions de vie des masses paysannes²¹¹.

3. 5. 2. La troupe Aliin Sitooy

A la légalisation de And-Jëf en 1981²¹² avec l'avènement du multipartisme intégral, des divergences apparaissent sur la manière d'articuler les activités culturelles avec le combat politique. Cette crise mène à la désagrégation du Front culturel sénégalais. Quelques-uns des anciens membres du FCS actifs dans le parti mettent alors en place la troupe Aliin Sitooy. Ce groupe accompagne les activités d'And-Jëf (meetings, congrès, soirées culturelles). La troupe Aliin Sitooy produit aussi en 1982 la cassette *Dama yàgg fেকে* composée d'une dizaine de chansons en wolof et en pulaar.

3. 5. 3. La troupe de l'UJDAN

L'Union de la Jeunesse Démocratique Alboury Ndiaye (UJDAN) est créée en 1979 par le PAI-Sénégal, issu d'une scission du PAI. Ce mouvement se charge de développer un volet culturel au sein de cette formation politique qui accède à la légalité sous le nom de Parti de l'Indépendance et du Travail (PIT). Il met ainsi en place une

²¹¹ Entretiens avec Mahmoud Kane, secrétaire général du Mouvement national des jeunes du RND de 1978 à 1984, et Mariétou Diongue Diop, membre fondatrice du « groupe culturel ».

²¹² And-Jëf est reconnu officiellement sous le nom And-Jëf/Mouvement révolutionnaire pour la démocratie nouvelle (AJ/MRDN). Il est légalisé en même temps que le RND et des organisations de gauche comme le PIT et la LD/MPT.

troupe dont les prestations musicales et théâtres constituent un nouveau moyen de communication entre le parti et les populations. La troupe de l'UJDAN a, entre autres initiatives, créé l'hymne du PIT et traduit *L'Internationale* en wolof²¹³.

3. 5. 4. La troupe nationale Jallarbi

Dans le même contexte, la Ligue Démocratique / Mouvement pour Parti du Travail (LD/MPT), autre branche dissidente du PAI, crée quelques années après sa légalisation la Troupe nationale Jallarbi qui anime les rassemblements du parti (meeting, etc.). Cette formation est chargée de transmettre par la musique et le théâtre les messages de la LD/MPT.

3. 6. Le laboratoire Agit'Art et le Village des arts

Le Laboratoire Agit'Art a été fondé en 1974, dans le prolongement des questionnements et des remises en causes secrétés par mai 68, par un groupe de jeunes créateurs dont Youssoupha Dione, professeur d'art dramatique à l'Ecole des arts, Issa Samb, plus connu sous le nom de Joe Ouakam, artiste plasticien, dramaturge, poète et critique d'art, et Djibril Diop Mambety, cinéaste.

Ce mouvement artistique qui n'est pas adossé à une organisation ou à des cercles politiques, malgré les penchants affichés de certains de ses fondateurs²¹⁴, n'en va pas moins ouvertement à contre-courant de la politique culturelle officielle, visant à soustraire la création au contrôle du gouvernement. Il dénonce l'instrumentalisation de l'art par l'Etat qui fait des plasticiens des auxiliaires voués à l'illustration de la Négritude et du nationalisme²¹⁵. Ses membres prennent le contrepied des membres de l'Ecole de Dakar²¹⁶ absents du combat intellectuel porté par les poètes, les écrivains et les savants²¹⁷.

²¹³ Entretien avec Khalifa Niang, secrétaire général de l'UJDAN de 1981 à 1989.

²¹⁴ Joe Ouakam, la figure emblématique du laboratoire, est un ancien étudiant de l'Institut national des arts, de la Faculté des Sciences juridiques et du département de philosophie de l'Université de Dakar où il se fait distinguer par son activisme lors de la grève de mai 1968 (cf. BLUM, Françoise, « Sénégal 1968 : révolte étudiante et grève générale », in *Belin* n°59-2, 2012, p. 155). Au plan politique, il se réclame du situationnisme. Sur l'itinéraire et le travail artistiques de Joe Ouakam voir KOUOH, Koyo (ed.), *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*, Oslo/Berlin, Office for Contemporary Art Norway/Sternberg Press, 2013.

²¹⁵ HARNEY, Elizabeth, *In Senghor's Shadow .Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Durham-London, Duke University Press, 2004, p. 108-109.

²¹⁶ L'*Ecole de Dakar* désigne la mouvance artistique constituée par les premières promotions de l'Ecole des arts, sous la direction de leurs enseignants Pierre Lods, Iba Ndiaye et Pape Ibra Tall. Ces artistes, proches des idéaux de la Négritude, ont bénéficié du soutien constant du président Léopold Sedar Senghor (cf.

Considérant que l'art ne sert pas qu'à faire surgir le beau, mais aussi à exprimer la souffrance et à décrier l'injustice, ils explorent de nouveaux horizons esthétiques en recyclant des matériaux de récupération et en travaillant de façon collective.

Au plan de l'art dramatique, Agit'Art tente de bousculer les canons institutionnels incarnés par la compagnie du Théâtre national Daniel Sorano qui se produit dans une salle fermée, sur une scène qui isole les artistes du public. Il suggère l'expérimentation du *géew* (cercle) pour exploiter les richesses du théâtre africain traditionnel qui met les spectateurs dans une dynamique de participation. Ses animateurs partagent avec leurs pairs et le public les résultats de leurs recherches à travers un cycle de représentations dans des espaces ouverts avec des pièces comme *Penthioum Fann* du dramaturge Abdou Anta Ka²¹⁸, *Le lait s'est-il caillé trop tôt ?* (un hommage à Oumar Diop Blondin, figure de la contestation post-soixante-huitarde morte dans la prison de Gorée en 1973)²¹⁹ ou *Plekhanov 2 : la République des fous*²²⁰.

Le laboratoire s'installe au Village des arts que les créateurs ont eux-mêmes aménagé en 1977, sur l'idée d'El Hadj Sy, membre d'Agit'Art²²¹. La configuration du cadre où s'entremêlent ateliers d'artistes-plasticien, galerie, théâtre et salle de musique encourage les interactions et la pluridisciplinarité. Les artistes s'adonnent ainsi, en dehors

SYLLA, Abdou, *Arts plastiques et Etat au Sénégal*, Dakar, IFAN-CAD, 1998 et SECK, Sidy, « L'Ecole de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ? », in *Ethiopiques*, n°70, 1^{er} semestre 2003, p. 29-45).

²¹⁷ SAMB, Issa, « Analyse de la situation sociale et matérielle des peintres de l' "Ecole de Dakar" », in AXT, Friedrich et SY, El Hadji Moussa Babacar (eds), *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort, Museum für Völkerkunde, 1989, p. 115.

²¹⁸ Spectacle donné en septembre 1979, au Cap manuel, entre l'hôpital Dantec et l'ancien palais de justice de Dakar, dans un bâtiment en ruines, près de la mer (cf. DIEDHIOU, Djib, « Débloquent la création artistique, c'est le vœu du laboratoire Agit-Art », in *Le Soleil* du 13 septembre 1979, p. 4).

²¹⁹ Présenté en août 1983 au Village des arts (cf. NDIAYE, Sidy Baro, « Nouveau théâtre ? » in *Waraango* n°5, 4^{ème} trimestre 1983, p. 5).

²²⁰ Pièce jouée dans la cour du Musée dynamique, en septembre 1985 (cf. HUCHARD, Ousmane Sow, *La culture, ses objets-témoins et l'action muséologique*, Dakar, Le Nègre international, 2010, p. 395-397).

²²¹ En 1977, un groupe d'artistes plasticiens et de professeurs d'éducation artistique investit les anciens locaux du camp militaire Lat Dior (au centre-ville de Dakar, sur la corniche ouest) jouxtant l'Ecole nationale des Beaux-Arts (ENBA) et l'Ecole nationale supérieure de l'enseignement artistique (ENSEA). Ce noyau est rejoint par d'autres créateurs (plasticiens, comédiens, musiciens et cinéastes) dont certains s'installent avec leur famille. Réunissant près d'une centaine de créateurs, le Village des arts fonctionne comme un lieu de débats et d'expérimentations artistiques jusqu'à son évacuation par les pouvoirs publics en 1983.

de toute mainmise de l'Etat, à des explorations qui dévoilent des « tendances nouvelles de l'art contemporain »²²².

La communauté que forme le Village des arts organise chaque année un *Tenq*, sorte de « journées portes ouvertes » qui donnent, pendant deux semaines, l'occasion de faire un état des lieux à travers des expositions, des projections de films, des spectacles et des débats²²³.

CONCLUSION

L'instrumentalisation de l'art et de la littérature est une des constantes du jeu politique sénégalais depuis le début du XX^{ème} siècle. Le chant, expression la plus populaire, fait l'objet d'un usage plus massif. Ses potentialités sont sollicitées de tous les bords et à associées à diverses causes. Ainsi sa dimension récréative et sa capacité de mobilisation ont été converties en arme dans les rapports de force, qui prennent souvent la forme de violentes confrontations. Elle est au lendemain de l'indépendance un instrument éprouvé de propagande et de construction de l'opinion pour le parti au pouvoir. Dans les cercles politiques clandestins aussi la musique est un canal privilégié de transmission de la flamme révolutionnaire. Ses replis servent à encoder discrètement des messages subversifs.

Se plaçant au confluent des différents genres artistiques, le chant s'enrichit de la charge esthétique des textes poétiques, d'une part, et apporte une sève au discours théâtral et cinématographique, d'autre part. Ses registres qui vont de la mélodie ludique au cri guerrier sont propres à susciter l'émotion, la passion et l'action.

²²² SY, El Hadji M. B., « La Cité des Artistes Plasticiens et le Village des Arts », in AXT, Friedrich et SY, El Hadji Moussa Babacar (eds), *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort, Museum für Völkerkunde, 1989, p. 106.

²²³ DIEDHIOU, Djib, « 'Tenq' ou la rencontre artistes-public », in *Le Soleil* du 20 décembre 1982, p. 4.

Chapitre 3

L'ENVIRONNEMENT INSTITUTIONNEL DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

La politique culturelle du Sénégal indépendant est adossée à la conception senghorienne du développement. Celle-ci s'articule autour de l'interaction entre la culture et l'économie.

« Pour le gouvernement sénégalais, le développement culturel passe nécessairement par le développement économique et vice versa. En effet, si la croissance économique libère l'homme de certaines contingences matérielles et le rend plus disponible et plus réceptif aux choses de l'esprit, en revanche le développement culturel, en assurant l'épanouissement de la personnalité intellectuelle et artistique de l'individu, prépare celui-ci aux tâches à accomplir dans le cadre de la planification économique »²²⁴.

Cette idée centrale est résumée dans la célèbre formule « la Culture est au commencement et à la fin du Développement »²²⁵. Dans le processus de mise en œuvre de cette vision l'art occupe une position stratégique en tant qu'instrument de « construction d'une identité nationale et négro-africaine »²²⁶ et aussi canal privilégié de vulgarisation des politiques étatiques. Cette consécration n'est pas sans lien avec la prise en main du secteur de la culture au plan gouvernemental²²⁷.

Nous ne ferons pas cependant ici l'inventaire des structures administratives, des écoles de formation et des mécanismes de financement de l'action culturelle qu'Abdou Sylla et Tracy D. Snipe ont dans leurs ouvrages respectifs amplement décrits et analysés²²⁸. Nous avons choisi de mettre l'accent principalement sur les politiques qui ont des répercussions sur la production musicale. Cette option nous permet d'étudier la façon

²²⁴ MBENGUE, Mamadou Seyni, *La politique culturelle au Sénégal*, Paris, UNESCO, 1973, p. 24.

²²⁵ « Message du Président Senghor à la Nation à la veille du 6^{ème} anniversaire de l'Indépendance », in *L'Unité africaine* du 7 avril 1966, p. 1. Cet anniversaire est célébré au lendemain de l'ouverture officielle à Dakar du 1^{er} Festival mondial des arts nègres.

²²⁶ BADIANE, Alioune, « Léopold Sédar Senghor et la quête d'un art africain de son temps », in *Afrik'arts* n°3, mai 2006, p. 85.

²²⁷ La culture qui était, dans le premier gouvernement du Sénégal, confiée au ministère de l'Education nationale, est à la suite des réformes de 1962, gérée par un secrétariat d'Etat à l'éducation et à la Culture (*Dakar-Matin* du 20 décembre 1962, p. 1). Après un bref retour de la culture dans le giron du ministère de l'Education nationale, un commissariat aux Arts et aux Lettres est créé en 1965 (SENGHOR, Maurice Sonar, *op. cit.*, p. 84). Celui-ci est transformé en ministère des Affaires culturelles au lendemain du 1^{er} Festival mondial des arts nègres (voir les mémoires d'Assane Seck, qui a été le premier à occuper le poste de ministre des Affaires culturelles (1966-1968) : SECK, Assane, *Sénégal. Emergence d'une démocratie moderne (1945-2005)*, Paris, Karthala, 2005, p. 88-89).

²²⁸ SYLLA, Abdou, *Arts plastiques et Etat au Sénégal*, Dakar, IFAN-CAD, 1998 ; SNIPE, Tracy D., *Arts and Politics in Senegal, 1960-1996*, Trenton-Asmara, Africa World Press, 1998.

dont le patronage de Senghor, qui est assez documenté en ce qui concerne les arts plastiques, se décline dans le champ des arts scéniques, et de discuter son impact sur la création musicale.

1. LE PRÉLUDE DU PRÉSIDENT SENGHOR

L'œuvre littéraire de Léopold Sédar Senghor préfigurait assez les orientations de son action d'homme politique dans plusieurs secteurs, et notamment dans le domaine de la création artistique. La poésie donne par exemple un éclairage particulier sur ses rapports avec la musique et sur le rôle qu'il assigne à celle-ci dans l'édification de la nation.

1. 1. L'orchestration du poème

Les poèmes de Léopold Sédar Senghor se présentent comme des partitions musicales. Souvent, sous forme d'indices paratextuels, l'auteur indique les instruments chargés d'accompagner l'exécution qui, à ses yeux, est « aussi importante que le texte »²²⁹. La performance est ici au cœur de l'écriture, les mots étant d'abord pour le poète des sons, des notes, destinés à chatouiller les sens avant de déplier leur sens. L'énonciation (ou sa mise en scène) a le don de mettre le public dans les conditions de ressentir les sensations et l'émotion qui sont à l'origine du texte. L'enveloppe ornementale est déterminante dans la réception du poème :

« C'est de ma confrontation avec le poème, avec les mots, que je suis arrivé à cette conclusion que mon lecteur devait avoir l'impression qu'il comprend le poème ou que le poème est beau, même si le sens est difficile. Il faut lui donner l'impression de la facilité : l'impression qu'il savoure les délices du bien-dire »²³⁰.

En réarpentant les pistes de l'histoire africaine pour glorifier les héros qui l'ont traversée, par exemple, Senghor recrée, par le fond musical suggéré, l'atmosphère de la narration épique pour donner à ses vers la puissance évocatrice du verbe du griot²³¹.

Cette orchestration n'est pas sans lien avec la vision politique du poète. Ce dernier se plaît à amalgamer les ressources de différents groupes ethniques. Dans *Que*

²²⁹ « Comme les lamantins vont boire à la source » (*Ethiopiennes*, postface), in SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 167 (1^{ère} édition : 1954).

²³⁰ Léopold Sédar Senghor, cité par NDIAYE, A. Raphael, « Léopold Sédar Senghor : de la genèse à la parturition du poème, les étapes d'une démarche poétique », in *Ethiopiennes* numéro spécial 10^{ème} anniversaire du décès de Senghor, 1^{er} semestre 2012, p. 45.

²³¹ DIENG, Bassirou, « La poétique de Senghor et l'épopée orale », in *Annales FLSH* n°24, 1994, p. 116.

*m'accompagnent koras et balafong*²³², si les instruments que convoque le titre renvoient à l'univers mandingue, le premier mot du sous-titre (*guimm pour trois kôras et un balafong*) évoque le chant sérère alors que l'exergue est, quant à elle, un poème laudatif wolof (*tagg*) que rythment « *tamas et sabars* ».

Cette symphonie peut être comprise comme une affirmation de l'unité culturelle des peuples du Sénégal.

Le poète fait appel aussi à d'autres instruments et à d'autres airs comme ceux du jazz²³³. La convocation fréquente de cette source musicale revêt plusieurs significations. Elle est une façon de rapatrier un précieux pan du patrimoine africain, puisque le jazz est le produit de l'inventivité des esclaves noirs qui ont, faute d'instruments africains, approprié la guitare, le piano, la trompette et le trombone aux modes de chanter ancestraux dont ils étaient dépositaires. Alioune B. Diané montre comment l'auteur des *Chants pour Signare* à la fois remémore au monde la souffrance de la race noire, rend hommage aux précurseurs de la Négritude (Booker T. Washington, William E. B. Dubois, Langstone Hughes...) et salue le génie de maîtres de l'improvisation comme Duke Ellington et Louis Armstrong²³⁴.

1. 2. L'hymne national

Le poète président se charge lui-même d'écrire les paroles de l'hymne national du Sénégal. Et le premier vers de ce texte (« Pincez tous vos koras, frappez les balafons ») met l'accent sur le fait que ce sont la voix et les doigts du musicien qui peuvent dire le mieux la grandeur de la nation. L'auteur annonce ainsi le rôle d'instrument d'éducation et de mobilisation des forces vives du pays que les œuvres artistiques sont appelées à jouer. Léopold Sédar Senghor a aussi lui-même choisi le compositeur de l'hymne, Herbert Pepper, un ethnomusicologue français dont il suivait les travaux de recherche depuis plusieurs années²³⁵.

²³² SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 28 (1^{ère} édition : 1954).

²³³ L'étudiant Senghor découvre à Paris, dans l'effervescence culturelle des années 30, le jazz et les œuvres des figures de la « Négro-rennaissance américaine » qui vont être déterminants dans l'orientation du mouvement de la Négritude en gestation. Sur l'influence du jazz sur la littérature et les arts plastiques à Paris au cours de cette période, voir BLAKE, Jody et BOUNIORT, Jeanne, « 'Jazz-band Dada'. L'afro-américanisme dans le Paris de l'entre-deux-guerres », in *Revue de l'Art* n°118, 1997, p. 69-77.

²³⁴ DIANÉ, Alioune-B., *Senghor, porteur de paroles*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2010, p. 187-189.

²³⁵ PEPPER, Herbert (1912-2001) était un musicien et ethnomusicologue affilié à l'Office de Recherche scientifique et technique d'Outre-mer (ORSTOM). Il a mené à partir de 1940 des recherches dans plusieurs

Si le texte de texte n'a souffert d'aucune remise en cause, sa valeur poétique et sa charge politique le plaçant même largement au-dessus de la plupart des hymnes des autres pays africains²³⁶, il n'en a pas été ainsi pour la musique, qui est loin de faire l'unanimité²³⁷. Celle-ci a été critiquée même dans les plus hautes sphères de l'Etat. On lui reproche un manque d'originalité et d'âme dû à un défaut d'ancrage dans le patrimoine

pays d'Afrique. Son anthologie est qualifiée de révolutionnaire par Léopold Sédar Senghor qui en est le préfacier (cf. SENGHOR, Léopold Sédar, « Le langage intégral des Négro-africains », in PEPPER, Herbert, *Anthologie de la vie africaine (Congo - Gabon)*, Paris, ORSTOM, 1958, p. 3-4). Après avoir créé, dans le cadre d'une convention signée entre l'ORSTOM et le gouvernement du Gabon, le Musée des Arts et Traditions de Libreville (inauguré en 1963), Herbert Pepper est sollicité pour réaliser le projet des Archives culturelles du Sénégal (ACS) qu'il crée en 1967 et dirige jusqu'à son départ à la retraite en 1972. Pepper est également le compositeur de l'hymne de la République centrafricaine. Sur son parcours et son travail, consulter l'étude de Nolwenn BLANCHARD, *Identité culturelle et patrimoine immatériel : La collection sonore constituée par Herbert PEPPER au Gabon (1954-1966)*, thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 2011.

²³⁶ Igor CUSACK écrit, dans son étude consacrée aux hymnes nationaux des pays d'Afrique : « Sénégal's magnificent anthem (at least when compared to the usual banality), written by Leopold Senghor, both a writer and the Francophile leader of Senegal for many years after independence, gives Africa a more central role although the focus remains on Sénégal (...) » (CUSACK, Igor, « African National Anthems: 'Beat the Drums, the Red Lion Has Roared' » in *Journal of African Cultural Studies*, vol. XVII, n°2, décembre 2005, p. 243).

²³⁷ La critique la plus sévère et la plus retentissante avait été émise par le ministre de l'Intérieur, Valdiodio Ndiaye. Revenant d'un voyage en Europe effectué dans le cadre de jumelages entre la ville de Kaolack dont il était le maire et les communes de Gelsenkirchen (Allemagne), du Locle (Suisse) et d'Aoste (Italie), Me Ndiaye avait, au milieu de son compte rendu, ouvert, devant le micro de Radio Sénégal, une parenthèse foudroyante :

« (...) Je dois dire aussi que nous avons été émus lorsque nous avons entendu les trois couplets de notre hymne entonnés par les jeunes gens et jeunes filles du Locle, ce fut peut-être le moment où notre émotion fut la plus forte et la plus intense. A cet égard d'ailleurs, puisque je parle de notre hymne, je crois qu'il serait bon que j'ouvre une parenthèse, que je dise qu'il s'agisse de la Suisse, qu'il s'agisse de l'Allemagne, qu'il s'agisse de l'Italie, quand j'ai eu à comparer notre hymne à des hymnes étrangers, les hymnes de ces trois pays, je me suis rendu compte que le nôtre manque peut-être de gravité.

Je crois que nous gagnerions peut-être à changer d'hymne. Evidemment ce que je dis là est peut-être un peu grave, c'est une chose qui aurait dû être discutée d'abord par une instance politique, mais je pense qu'il n'est pas mauvais, après une tournée de cette importance, que nous livrions à la population, demain, à nos responsables politiques, nos sentiments, nos impressions sur notre hymne comparé à d'autres hymnes.

Tout hymne quel qu'il soit est une invitation au recueillement or, j'ai le sentiment très net que notre hymne n'arrive pas à obtenir un tel résultat. Certes, quand nous entendons notre hymne, nous nous mettons tous au garde à vous, nous respectons le silence qui convient, mais je dois tout de même reconnaître que notre musique sent un peu la musique d'une fête foraine. Ceci n'est d'ailleurs pas pour surprendre parce que vous vous souvenez qu'au moment où nous mettions sur pied le gouvernement du Mali, nous nous sommes trouvés en présence de deux hymnes, de deux projets d'hymne qui nous avaient été proposés et nous en avons choisi un et écarté l'autre. Celui que nous avons choisi a été emporté par les Maliens et qui constitue aujourd'hui l'hymne du Mali et c'est celui que nous avons écarté à l'époque que nous avons été amenés dans la hâte de la construction de notre air sénégalais, que nous avons été amenés à utiliser.

Je pense que maintenant que les choses sont en ordre, que nous ne sommes plus pressés par le temps, qu'il conviendrait de réfléchir, de mettre en concours, d'inviter, plus exactement, certains musiciens, qu'ils soient des musiciens nationaux, des musiciens étrangers, à concourir pour l'élaboration d'un hymne.

Les paroles d'ailleurs de notre hymne font honneur à notre Chef d'Etat. Ce sont des paroles qui témoignent de ses talents poétiques, mais il y a une certaine disharmonie entre les paroles et la musique qui en constitue le support » (« M. Valdiodio N'diaye de retour à Dakar : Le Ministre de l'Intérieur nous confie ses impressions de voyage », in *Dakar-Matin* du 03 octobre 1962, p. 1).

musical sénégalais qui la rend incapable de faire vibrer le commun des citoyens. L'hymne n'a pas cessé de faire l'objet de débat, aussi bien au sein de la classe politique qu'au niveau des chercheurs et des artistes²³⁸.

1. 3. Le chant de la jeunesse

Le président Léopold Sédar Senghor a senti la nécessité de composer, quelques années après l'indépendance, un hymne pour la jeunesse qui serait joué lors des activités marquant la fête de l'indépendance ou les semaines de la jeunesse, entre autres rassemblements. Il a eu l'idée de réaliser cette pièce après avoir écouté l'interprétation de *Ñaani* faite par Amadou Ndiaye Samb²³⁹ en compagnie de l'Ensemble lyrique traditionnel lors du 1^{er} Festival mondial des arts nègres²⁴⁰. Il fait une traduction libre en français des paroles de ce chant épique qui raconte la chevauchée de Lat Dior, déclaré héros national du Sénégal. Pour la transposition de la musique, il requiert les services du commandant Jean Avignon, chef de la musique principale des forces armées²⁴¹.

En mettant au point un chant de la jeunesse à partir de cette ode qui, au-delà de la geste du résistant mort sur le champ de bataille, magnifie le refus de la soumission, Léopold Sédar Senghor semble vouloir combler les lacunes prêtées à l'hymne national du Sénégal qui s'écarte du canevas des airs glorieux emprunté par la plupart des hymnes nationaux des pays de la sous-région ouest-africaine²⁴².

²³⁸ L'opposant Abdoulaye Wade a, par exemple, repris à son compte la critique de Valdiodio Ndiaye dans une émission de la radio Sud FM, *Musique sans frontières*, en juillet 1994. L'archéologue Abdoulaye Sokhna Diop a, lors des journées d'études sur le thème *La culture en question*, organisées par l'Association des animateurs culturels et des conseillers aux affaires culturelles (ADAC), sous la présidence du ministre de la Culture, à la Maison de la Culture Douta Seck, à Dakar, en avril 2002, suggéré aux acteurs culturels de profiter de la fin du règne du régime socialiste pour enfin poser sérieusement et résoudre la question de l'hymne national.

²³⁹ Lamane Mbaye a transcrit et traduit, dans le cadre de sa thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, une version du *Ñaani* d'Amadou Ndiaye Samb (MBAYE, Lamane, Statut et rôle du griot dans la littérature orale wolof, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2003, p. 95-100). Sur la genèse du chant et son rôle dans la narration de l'épopée de Lat Dior, consulter : DIENG, Bassirou, *Société wolof et discours du pouvoir*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2008, p. 292-298.

²⁴⁰ Cette prestation a eu lieu le 4 avril 1966, lors de la « Nuit du Sénégal » organisée au stade de l'Amitié (actuel stade Demba Diop) dans le cadre du 1^{er} Festival mondial des arts nègres. La Compagnie du Théâtre national Daniel Sorano avait présenté *Les derniers jours de Lat Dior*, une pièce d'Amadou Cissé DIA (cf. SENGHOR, Maurice Sonar, *op. cit.*, p. 86).

²⁴¹ SAMB, Boubacar, « "Niani" : Evocation du courage », in *Le Soleil* du 25 octobre 1986, p. 20.

²⁴² L'hymne national de la Guinée, *Liberté*, qui est une adaptation du chant à la gloire d'Alpha Yaya Diallo (1850-1912), roi de Labé et héros de la lutte anticoloniale, a été signé par Keïta Fodéba (cf. KEÏTA, Fodéba, *Aube africaine et autres poèmes africains*, Paris, Présence Africaine, 1994, p. 91[1^{ère} édition : Paris, Pierre Seghers, 1952]). L'auteur des paroles est Jean Cellier, un militant anticolonialiste français qui

2. DES INSTITUTIONS ET INITIATIVES D'APPUI A LA CRÉATION ARTISTIQUE

Nous campons dans cette section le fonctionnement de quelques services et établissements culturels dont l'action a un impact sur le secteur de la musique.²⁴³

2. 1. L'École des arts

L'École des Arts du Sénégal remplace en 1961 la Maison des Arts du Mali. A la suite de remaniements, elle devient, en 1972, l'Institut national des arts du Sénégal (INAS), regroupant : l'École des Beaux-arts, l'École d'architecture et d'urbanisme, et le Conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique²⁴⁴. Le conservatoire, qui forme des musiciens et des professeurs d'éducation musicale, abrite une section Musique classique et moderne et une section Musique traditionnelle. Cette dernière, s'occupe de l'enseignement des instruments africains : kora, balafon, etc., en plus du solfège.

La recherche est le ventre mou de l'établissement. Elle est non seulement un volet présent dans chacun des démembrements de l'école, mais elle est aussi logée dans une division spéciale qui a pour « mission d'établir un inventaire de l'acquis culturel traditionnel et d'utiliser la documentation ainsi rassemblée pour la recherche de voies nouvelles dans tous les domaines de la création et de l'interprétation artistiques »²⁴⁵. Ses

a servi pendant plusieurs années comme professeur de musique à Conakry (cf. LEWIN, André, *Ahmed Sékou Touré (1922-1984), Président de la Guinée* (tome 2), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 227).

Le texte de l'hymne du Mali, *Pour l'Afrique et pour toi, Mali*, est l'œuvre de l'écrivain Seydou Badian Kouyaté, qui a collaboré avec le chanteur et joueur de ngoni Banzoumana Sissoko sur la création de la musique, inspirée d'un chant célébrant Soundjata Keïta, fondateur de l'empire du Mali au XIII^{ème} siècle. (cf. KEITA, Cheick Mahamadou Chérif, « Jaliya in the Modern World. A Tribute to Banzoumana Sissoko and Massa Makan Diabaté », in CONRAD, David C. et FRANK, Barbara E. (eds), *Status and Identity in West Africa. Nyamaland of Mande*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 187).

L'hymne gambien reprend un air populaire mandinka dédié au célèbre résistant Fodé Kaba Doumbouya (1818-1901). Il a été écrit et composé par le couple de fonctionnaires anglais expatriés Jeremy Frederic et Virginia Julia Howe à la suite d'un concours (cf. MBODJ, Mohamed, « L'invention d'une tradition : anciens sites et nouvelle mémoire ou les ambiguïtés de la célébration de l'indépendance de la Gambie en 1965 », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 240.).

²⁴³ A ce dispositif il convient d'ajouter la Semaine nationale de la jeunesse instituée en 1967 et conjointement organisée par le ministère de la Jeunesse et des Sports et le ministère de Culture. La Semaine nationale de la jeunesse réunissait à Dakar pendant le mois d'avril, autour de compétitions musicales et théâtrales, les meilleures formations des différentes régions du Sénégal. Elle devient à partir de 1977 une Quinzaine de la jeunesse et de la culture qui se tient tous les deux ans, alternant avec une quinzaine décentralisée qui permet à chaque région de choisir ses représentants au rendez-vous biennal. Ces manifestations sont pour l'Etat à la fois un lieu de promotion de la créativité et de construction de l'identité, et de l'unité nationales.

²⁴⁴ SY, Kalidou, « Ecole Nationale des Beaux-Arts », in AXT, Friedrich et SY, El Hadji Moussa Babacar (eds), *Anthologie des Arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort, Museum für Völkerkunde, 1989, p. 29-30.

²⁴⁵ MBENGUE, Mamadou Seyni, *La politique culturelle au Sénégal*, Paris, UNESCO, 1973, p. 41.

différentes sections (Tradition orale et littérature, Musique et chorégraphie, Arts plastiques et architecture) ont une existence plutôt théorique. L'école des arts ne permet pas, malgré ses projets ambitieux²⁴⁶, de faire les pas escomptés dans l'étude des instruments et de la musique africains.

2. 2. Les Archives culturelles

Créées en 1967, les Archives Culturelles du Sénégal ont la charge de collecter, de conserver mais aussi d'étudier les formes d'expression culturelle des différents groupes ethniques du Sénégal. Leurs fonds (bandes magnétiques, films, photos et diapositives), alimentés de 1967 à 1969 par les enquêtes et les enregistrements des équipes conduites par l'ethnomusicologue Herbert Pepper, se sont développés avec les recherches de terrain faites d'autres chercheurs au cours des années suivantes. Ils couvrent divers registres (récits et chants épiques, généalogies de familles royales, contes, chants de mariage et de tatouage, chants de travaux champêtres, chants gymniques, berceuses, chants de circoncision, chants funéraires, rites, instruments de musique...). La mission des Archives culturelles intègre aussi la valorisation du patrimoine culturel à travers diverses formes d'activités : expositions, réalisation de films documentaires, production d'émissions de radio, conférences, publication d'ouvrages et d'une revue²⁴⁷.

2. 3. Les centres culturels

Les maisons de la jeunesse et de la culture qui sont un héritage du système colonial²⁴⁸ vont céder la place après quelques années d'indépendance aux centres culturels. Le centre culturel africain qui voit ainsi le jour à Dakar devient le centre culturel Blaise Senghor. Un projet de création de centres culturels régionaux est mis en œuvre dans le cadre du plan de développement économique et social pour doter chaque région d'un espace de formation, de création et de diffusion artistique.

²⁴⁶ « Le conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique : Un inventaire de l'acquis culturel », in *Sénégal d'aujourd'hui* n°14, 1978, p. 5.

²⁴⁷ Parmi les initiatives en direction du grand public notées dans les années 1970-80 l'on peut citer l'exposition « Musique et danse au Sénégal », le montage audiovisuel « Panorama musical du Sénégal », la série d'émissions radiophoniques « Les Virtuoses et leurs instruments » et diverses publications l'ouvrage *Le Sénégal d'hier et ses traditions* d'Adja Khady DIOP, *Le Sénégal : répertoire culturel* (édité avec l'Agence de coopération culturelle et technique), la revue *Oralité* et la brochure *Réflexion sur la musique africaine traditionnelle négro-africaine* de l'ethnomusicologue Daouda Guèye.

²⁴⁸ D., G., « La Maison de la Jeunesse et de la Culture de Dakar », in *Bingo* n°40, mai 1956, p. 18-19.

2. 4. Le Bureau sénégalais du droit d'auteur

Le Bureau sénégalais du droit d'auteur, créé en 1972, en remplacement du Bureau africain du droit d'auteur et au Bureau africain des gens de lettres et auteurs de conférences, est le premier du genre en Afrique de l'ouest²⁴⁹. Son objet consiste à assurer la protection des droits et la défense des intérêts matériels et moraux des créateurs d'œuvres de l'esprit ainsi, mais aussi :

- « - A regrouper les auteurs sénégalais et à assurer la discipline dans leurs professions ;
- A établir et maintenir l'harmonie et l'unité d'action parmi les créateurs sénégalais d'œuvres de l'esprit. »²⁵⁰

Ces attributions, qui dépassent de loin les tâches classiques de perception et de répartition des redevances générées par l'utilisation de œuvres, sont une des caractéristiques des bureaux de droit d'auteur qui fonctionnent comme un service du ministère chargé de la Culture. Les principaux dirigeants sont nommés par décret présidentiel (le président du conseil d'administration et le directeur général) ou par arrêté du ministériel (les membres de conseil d'administration). Les créateurs dont les œuvres qui génèrent l'argent, et au nom desquels la structure est gérée, n'ont donc pas voix au chapitre. Ce mécanisme qui s'expliquait par la nature de l'Etat postcolonial et le niveau d'organisation des métiers de la culture, est devenu obsolète quelques décennies après l'indépendance, d'où la naissance d'initiatives visant à faire évoluer le statut du BSDA en le transformant en une société d'auteurs.

2. 5. Le Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture

Le Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture est institué en 1978. Sa création répond au souci d'impulser la créativité en primant des artistes originaux. Il a pour missions d'accorder des aides et des subventions aux créateurs et aux associations culturelles qui se singularisent par des œuvres nouvelles ou des activités porteuses. Il vise par exemple à faciliter aux artistes l'accès aux crédits bancaires, l'acquisition d'équipements, la participation à des rencontres internationales (expositions, festivals, foires...). Le fonds contribue au développement culturel aussi en apportant d'autres formes de soutien aux acteurs : achat par l'Etat d'œuvres d'art, organisation de concours artistiques, d'expositions, de journées et semaines culturelles, etc.

²⁴⁹ Le Bureau malien du droit d'auteur, le Bureau guinéen du droit d'auteur et le Bureau ivoirien du droit d'auteur naissent respectivement en 1978, 1980 et 1981.

²⁵⁰ Loi n°72-40 du 26 mai 1972 portant création du Bureau sénégalais du droit d'auteur.

3. LES CADRES OFFICIELS DE PRODUCTION

Le Ghana, premier pays indépendant en Afrique de l'Ouest, a joué le rôle de pionnier dans la mise en place d'institutions culturelles modernes. Le président Kwame Nkrumah, qui a salué dès son investiture le rôle de la musique populaire dans la lutte pour l'indépendance, la consolidation de l'unité nationale et la promotion de la culture africaine, s'est, durant son magistère, distingué par plusieurs actions en faveur du monde des arts : mise en place d'un studio d'enregistrement, octroi de bourses de perfectionnement à des musiciens et à des compagnies de danse, invitation de groupes musicaux et ballets lors de ses visites à l'étranger, etc.²⁵¹

La Guinée, à son accession à la souveraineté internationale, lui emboîte le pas. Le président Sékou Touré, qui attache un prix à l'« indépendance culturelle », accorde une attention toute particulière à la musique. Celle-ci est à la fois promue et régentée par le parti au pouvoir qui crée au sein de la radio nationale des studios d'enregistrement, La Voix de la Révolution, et un label qui a le monopole de l'édition et de la distribution des disques, Syliphone²⁵².

Ce mécénat d'Etat n'est pas le modèle adopté par le Sénégal. Le gouvernement de Léopold Sédar Senghor, qui ne s'est pas impliqué dans ces volets de la production, a imprimé sa marque à la création artistique à partir de deux institutions : la radiodiffusion télévision sénégalaise et le Théâtre national Daniel Sorano.

2. 1. La radiodiffusion télévision sénégalaise

La radio trouve, à travers l'utilisation de la musique, un moyen de promouvoir le patrimoine culturel national tout en accompagnant la politique de l'Etat. La position de monopole qu'elle occupe en fait un instrument puissant aux mains du gouvernement qui de ce fait exerce un contrôle sur la production artistique²⁵³. Les ondes étant la seule voie

²⁵¹ COLLINS, John, « Highlife and Nkrumah's Independence Ethos », in *Journal of Performing Arts*, vol. IV, n°1, 2009/2010, p. 82.

²⁵² PAUTHIER, Céline, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », in GARY-TOUNKARA, Daouda et NATIVEL, Didier, *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI-XXI^e siècle) : Acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 134.

²⁵³ La radio est arrivée au Sénégal en 1939, mais elle ne devient une station de diffusion d'informations au quotidien qu'au début des années 1950 avec la création de Radio Dakar et de Radio Saint-Louis sur les cendres de la Télégraphie sans fil (cf. DIA, Saïdou, *De la TSF coloniale à l'ORTS : évolution de la place et du rôle de la radiodiffusion au Sénégal (1911-1986)*, thèse de doctorat de 3^e cycle (2 tomes), Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1987, p. 77-78). La transistorisation qui intervient dans les années 1960 au Sénégal voit la radio accroître son audience. L'avènement des postes miniaturisés dont l'alimentation et le transport sont aisés font de la « boîte magique » à la fois un objet accessible et incontournable.

d'accès à une audience nationale, les chanteurs et les instrumentistes sont tenus de se conformer à l'horizon d'attente des pouvoirs publics. Cette réalité fait qu'il y a, même en l'absence d'une commande explicite, une forte propension chez les chanteurs à magnifier par exemple l'action de la classe dirigeante.

La radio a donc par la force des choses largement pesé sur le contenu des créations. Les artistes qui veulent profiter de l'impact de cette tribune médiatique doivent regarder dans la même direction que les autorités. Nous avons déjà évoqué au chapitre premier le rôle que la radio a joué dans l'élaboration de certaines œuvres à la veille du 1^{er} Festival mondial des arts nègres à travers les exemples d'Abdoulaye Ndiaye « Thiossane » et de Bira Guèye²⁵⁴.

Même pour la réalisation de disques, les studios d'enregistrement de la radio sont souvent la direction indiquée²⁵⁵, car

« Au début de l'indépendance, les maisons de production, installées presque toutes dans l'ancienne métropole, étaient quasiment inaccessibles pour les artistes et les griots sénégalais. De sorte que la radiodiffusion, administrée et gérée par ces nouveaux dirigeants, est devenue de fait, la principale, sinon l'unique productrice de ces artistes et griots. »²⁵⁶

Aux jeunes artistes, elle permet d'obtenir la carte du droit d'auteur pour laquelle ceux-ci doivent présenter des œuvres éditées ou prouver par une attestation que celles-ci ont été enregistrées par la radio. Cette disposition fait que

« dès qu'un auteur termine la composition d'une chanson, son premier souci est de l'enregistrer à l'O.R.T.S. D'autant que la présence de son œuvre à la radio ou à la télévision lui vaudra d'obtenir une attestation justifiant que ladite œuvre a été bien publiée. Il lui faut en effet prouver la publicité de sa création pour pouvoir l'enregistrer au Bureau sénégalais du Droit d'Auteur (BSDA). Or, la publier à l'ORTS présente infiniment plus de facilités que graver un disque par exemple. »²⁵⁷

²⁵⁴ S'il a été sensibilisé par Maurice Sonar Senghor, directeur général du Théâtre national Daniel Sorano, sur la nécessité d'africaniser son répertoire, c'est à Ibrahima Mbengue, directeur de Radio Sénégal, que Bira Guèye doit sa rencontre avec Mada Thiam. Au moment où, en répétition il négociait de nouvelles compositions avec des musiciens plus portés vers l'afro-cubain, Mbengue lui suggère de confier les parties vocales à cette cantatrice venue des troupes folkloriques (cf. MBODJ, Adama, « Bira Guèye, chanteur et saxophoniste : Créer en restant soi-même », in *Le Soleil* du 14 novembre 1997, p. 8).

²⁵⁵ Waatoo Sita dont les deux disques, publiés par Sonodisc en 1976, ont été enregistrés dans le studio A de l'O.R.T.S., en est un exemple.

²⁵⁶ DIAKITÉ, Kadialy, *Promesses et désespoirs d'un service public. La radiodiffusion télévision sénégalaise*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 152.

²⁵⁷ MOINDJIÉ, Ali, *La création musicale moderne au Sénégal : Difficultés du secteur*, Grande enquête de fin d'études, Dakar, CESTI, 1986, p. 28.

La censure s'abat systématiquement sur les compositions qui vont à contre-courant des intérêts et de la vision des tenants du régime. Ouza Diallo en a fait l'amère expérience. En 1978 la douzaine d'œuvres qu'il a enregistrées, contenant des passages assez critiques vis-à-vis du gouvernement sénégalais et de l'impérialisme français, sont restées dans les rayons de la bandothèque, interdites d'antenne²⁵⁸.

A la fin des années 70, elle ne vise pas que des textes politiquement chargés. Le gouvernement traque aussi le chant laudatif jugé vain face aux multiples « défis auxquels le pays est confronté ». Au nom d'une option pragmatique qui privilégie l'exaltation du sentiment national et la promotion de « l'intérêt général », l'ORTS se détache d'une bonne partie des compositions qui meublaient sa grille des programmes²⁵⁹. Sont à partir de là les bienvenus les couplets qui conscientisent et galvanisent les populations et non ceux qui gonflent d'orgueil et de fierté seulement quelques individus dont les ancêtres sont survalorisés. Etant un canal de diffusion incontournable, la radio, par cette mesure, contraint les chanteurs populaires à se tourner vers une thématique plus porteuse même si celle-ci est moins rentable financièrement.

La télévision nationale, qui naît en 1972 et dont les heures d'émission sont jusqu'au milieu des années 80 assez réduites, fonctionne avec les mêmes principes et règles de « média d'Etat ».

3. 2. La Compagnie du Théâtre national Daniel Sorano

Inauguré en 1965, le Théâtre national Daniel Sorano²⁶⁰ a, selon le commanditaire de l'ouvrage²⁶¹, le président Senghor, une « triple vocation de théâtre d'enracinement dans les valeurs culturelles africaines, de théâtre d'ouverture dans le monde et aussi de théâtre de recherche »²⁶². La compagnie du Théâtre national Daniel Sorano abrite trois troupes permanentes : la troupe nationale dramatique, l'Ensemble national de ballet du

²⁵⁸ FAYE, Armand, *op. cit.*, p. 43.

²⁵⁹ Armand Faye donne les détails de la mesure dans sa grande enquête de fin d'études : « C'est une note du 8 janvier 1978 à l'intention des animateurs et producteurs de programmes de chaînes, techniciens, preneurs de son et opérateurs qui le dit. Elle leur interdit à nouveau d'utiliser des éléments sonores ne provenant pas de la bandothèque, ainsi que la diffusion de chants laudateurs ou à caractère indécent sous peine de sanctions sévères. » (FAYE, Armand, *op. cit.*, 44).

²⁶⁰ Daniel Sorano (1920-1962) est un comédien sénégalais qui a fait sa carrière en France.

²⁶¹ Le Théâtre national Daniel Sorano est conçu selon les normes du théâtre de type classique, avec une scène à l'italienne, une salle de 1128 places et plusieurs dépendances.

²⁶² MBENGUE, Mamadou Seyni, *La politique culturelle au Sénégal*, Paris, UNESCO, 1973, p. 42.

Sénégal et l'Ensemble lyrique traditionnel dont les pensionnaires ont un statut de fonctionnaires²⁶³.

3. 2. 1. La Troupe nationale dramatique

Née en 1965, en même temps que le Théâtre national Daniel Sorano, la troupe nationale dramatique s'est distinguée par un répertoire varié. Elle a adapté plusieurs œuvres de dramaturges sénégalais comme *La Fille des Dieux* d'Abdou Anta Kâ qui a été à l'honneur lors de l'ouverture du théâtre, *L'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao, lauréat de la médaille d'or au Festival culturel panafricain d'Alger en 1969, ou *L'Os* de Birago Diop, mais aussi d'autres pièces célèbres dont *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire et *Macbeth* de Shakespeare. Dans le cadre de sa mission de troupe populaire, elle donne des représentations au stadium Demba Diop et à l'intérieur du pays en collaboration avec les centres culturels régionaux.

3. 2. 2. L'Ensemble national de Ballet du Sénégal

L'Ensemble National de Ballet du Sénégal a été créé en 1961. Baptisé La Linguère²⁶⁴ et composé de danseurs et de musiciens issus de milieux divers, il devient très vite le meilleur ambassadeur de la culture sénégalaise. Ses prestations étant très sollicitées, il effectue régulièrement des tournées de plusieurs mois à l'étranger. Louis Sertillères, du journal belge *Le Phare du Dimanche*, écrit au lendemain d'un spectacle :

« L'Ensemble national de Ballet du Sénégal est la plus belle représentation diplomatique que le gouvernement du Sénégal ait pu, depuis Dakar, faire rayonner à travers le monde. Elle apporte avec elle des arguments plus subtils, plus nuancés, plus sensibles et bien plus convaincants que n'importe quelle cohorte d'experts. Nous n'avons plus besoin maintenant de graphiques ou d'exposés savants pour nous démontrer que le Sénégal est une nation jeune et dynamique qui mérite d'attirer l'attention sur son existence. L'Ensemble National de Ballet s'est chargé de nous l'expliquer avec un langage éternel qui gardera sa puissance et son magnétisme, tant qu'il y aura des hommes de bonne volonté, c'est-à-dire le langage du cœur. »²⁶⁵

²⁶³ Ce statut évolue avec la crise économique. A partir des années 80, la plupart des recrues sont des contractuels ou des décisionnaires.

²⁶⁴ Princesse en wolof.

²⁶⁵ Cité par SENGHOR, Maurice Sonar, *op. cit.*, p. 82-83.

Les longues absences de La Linguère²⁶⁶ poussent à la création d'un second corps de ballet dénommé Sira Badral²⁶⁷ en 1973. Celui-ci est chargé d'animer la plupart des galas au Sénégal et de donner des spectacles dans les autres villes du pays.

3. 2. 3. L'Ensemble lyrique traditionnel

L'Ensemble lyrique traditionnel, qui est la seule formation musicale placée sous la tutelle de l'Etat, a l'exigence de fonctionner comme le miroir du Sénégal. Cette mission explique la configuration de ses effectifs constitués d'une mosaïque de chanteurs et d'instrumentistes. Après une quinzaine d'années d'existence, il dut, comme l'Ensemble instrumental du Mali²⁶⁸, faire une mue au plan de la création. Cette formation qui voyageait beaucoup moins que la troupe dramatique et les ballets ne pouvait asseoir son prestige que sur l'adhésion des populations du Sénégal à sa production.

Le besoin d'une plus large reconnaissance et le devoir de s'impliquer davantage dans construction de l'édifice national inspirent une réorientation à la direction du Théâtre national Daniel Sorano à la fin des années 1970. Les artistes sont, pour coller aux exigences de cette « phase cruciale de l'évolution de notre société »²⁶⁹, obligés de renoncer aux chants laudatifs destinés à des riches ou à des familles princières, au profit de « thèmes socio-éducatifs » jugés plus fédérateurs et féconds. Les préoccupations des populations et la politique du gouvernement doivent servir de boussole. Cette situation était à la fois angoissante et stimulante selon Boubacar Guiro, directeur de l'Ensemble lyrique traditionnel de 1978 à 1998.²⁷⁰ Maurice Sonar Senghor, directeur général du

²⁶⁶ Le titre de l'article de presse suivant en est une illustration : MBODJE, Pape Sedikh, « Après une tournée de deux ans à travers le monde, La Linguère rentre au bercail », in *Le Soleil* du 7 septembre 1981, p. 6.

²⁶⁷ Sira Badral : princesse guélowar ayant vécu au XIV^{ème} siècle qui aurait fondé le royaume de Koular et le village de Djilor. Ce nom a été donné au ballet par le président Senghor lui-même.

²⁶⁸ Papa Moustapha KONTÉ résume en ces termes les mutations qui se sont opérées au sein de cet Ensemble à la fin des années 60 : « On quitta le panégyrique des notabilités locales pour se tourner vers les hauts faits des héros du passé. L'Ensemble se voyait investi d'une mission culturelle : ressusciter la musique traditionnelle malienne, l'enrichir d'innovations créatrices, la doter d'un message. L'E.I. prit ainsi un nouvel élan. Le talent des instrumentistes se donna libre cours dans des pièces historiques et la voix des chanteuses elle-même semblait atteindre une dimension nouvelle lorsqu'elle faisait passer sur l'assistance le souffle épique de chansons comme 'Diandio' ou 'Malamine' » (KONTÉ, Papa Moustapha, « L'Ensemble Instrumental du Mali », in *Europe Outremer* n°586, novembre 1977, p. 48).

²⁶⁹ FALL, Soda Mama, « Nous sommes immortels » (entretien avec Mamadou Guèye), in *Sénégal d'aujourd'hui* n°28, août 1983, p. 11.

²⁷⁰ Boubacar Guiro nous a confié au cours d'un entretien : « Ce revirement a été difficile pour les artistes habitués à faire les éloges de leurs bienfaiteurs. Mais il a permis de faire un travail d'atelier passionnant qui a vu les membres de l'Ensemble s'investir collectivement dans la création et l'exécution de chacune des pièces du nouveau répertoire. Il restait cependant une seconde bataille : la promotion. Nous nous sommes

Théâtre national Daniel Sorano de 1965 à 1985, dans son autobiographie, se remémore aussi avec fierté cet épisode :

«Fustiger la paresse, l'arrogance et les abus des nantis ; exalter l'honnêteté et l'engagement civique ; accentuer l'effort dans le travail ; magnifier les vertus cardinales qui ont fait de nos ancêtres ce qu'ils étaient ; l'effritement des valeurs traditionnelles... ces thèmes devinrent notre direction prioritaire. Nous enregistrons les résultats qui devaient renforcer l'aptitude de l'Ensemble Lyrique Traditionnel à assumer sa vocation éminemment populaire et à mieux répondre à l'attente du grand public sénégalais. »²⁷¹

Ces constats sont confirmés par les comptes-rendus enthousiastes que la presse a faits de *Demb ak Tey*, premier spectacle né de ce nouvel élan²⁷². Le répertoire prenait même parfois des accents très critiques vis-à-vis de la classe dirigeante comme nous le verrons dans la troisième partie. Cette situation dévoile la complexité de la position de ces « artistes fonctionnaires », contraints de se détacher d'un filon qui leur colle aux lèvres, d'une part, et libérés d'une certaine réserve qui bridait leur imagination en ce qui concerne le traitement des questions sociopolitiques, d'autre part.

4. L'ÉQUATION DE LA « MUSIQUE MODERNE »

Au début de l'indépendance, la musique de variété ne fait pas l'objet d'une attention particulière de la part des pouvoirs publics. Elle est un domaine entièrement laissée à l'initiative privée. L'Etat n'exerce pas d'influence directe sur les orchestres. Et ces derniers ne bénéficient pas d'appui institutionnel. C'est tout à fait le contraire de la Guinée qui s'engage dès 1959 dans une entreprise de « décolonisation musicale » doublée d'une révolution esthétique :

« (...) C'est ainsi que le Parti, une fois en place, a dû dissoudre une pléthore d'orchestres de danse et de troupes chorales en vogue sous le régime colonial, qui se bornaient à interpréter servilement des tangos, valse, fox-trot, airs de swing et autres rythmes importés d'Europe ou des Caraïbes. Les musiciens et autres exécutants de ces formations furent invités à revenir aux airs, aux mélodies et aux rythmes authentiquement africains. A la suite de la dislocation des orchestres de danse et de musique de chambre d'inspiration étrangère tels que la Douce parisette, les Joviales symphonies, l'Africana Swing Band, le Habanera jazz, le Guinea jazz, l'Etoile du Sud, le Harlem jazz band, l'Etoile du Nord, pour ne citer que ceux-là, le premier orchestre national à vocation

heurtés aux réticences des principaux animateurs des émissions de radio consacrées à la musique traditionnelle. Ils ont boycotté ces nouvelles chansons qui ne leur permettaient pas de faire plaisir à leur clientèle. »

Cette réorientation était aussi frustrante pour une catégorie de spectateurs qui n'avait plus l'occasion, pendant les soirées de l'Ensemble lyrique traditionnel, d'offrir de l'argent de manière ostentatoire à des laudateurs (cf. entretien avec Alioune Oumy Diop, secrétaire général du Théâtre national Daniel Sorano de 1978 à 1986).

²⁷¹ SENGHOR, Maurice Sonar, *op. cit.*, p. 162.

²⁷² DIOM, Babacar Waly, « Ensemble lyrique traditionnel : Des hymnes dans le renouveau », in *Le Soleil* du 26 novembre 1980, p. 3.

typiquement africaine naquit le 15 janvier 1959 à Conakry sous le nom de Syli-Orchestre national.

Animé d'un esprit nouveau, il était composé des meilleurs instrumentistes, encadrés par des musicologues de bonne volonté engagés désormais dans la recherche et la valorisation de notre patrimoine culturel et musical, conformément à la ligne du PDG qui leur faisait une obligation sacrée de ne puiser leur inspiration que dans le riche folklore épique et populaire désormais dépouillé d'artifices étrangers, un folklore composé et exécuté pendant les nombreuses occasions de divertissement, de lutte, de tristesse, de travail, de grandeur morale ou de prise de conscience de notre peuple. »²⁷³

Au Mali aussi les grands groupes musicaux qui naissent dépendent des services de l'État : l'orchestre national, les Ambassadeurs, le Rail Band et les orchestres régionaux²⁷⁴. Chacune de ces deux démarches est ambivalente. D'un côté, il y a la liberté de création mais aussi un désengagement du gouvernement qui ne s'occupe pas d'aménager un environnement fertile (studios, maisons de production...) ; de l'autre, un encadrement serré du pouvoir qui crée les conditions de la productivité tout en vassalisant la musique qui devient « la voix de l'État »²⁷⁵.

C'est le bilan artistique et culturel des dix ans d'indépendance qui sonne l'alerte. Le palmarès de la Guinée sur la scène internationale²⁷⁶ fait douter de la justesse de l'option du Sénégal qui n'arrive pas encore à faire émerger une musique dotée d'une identité qui lui est propre²⁷⁷. L'État cherche alors, sur une voie intermédiaire entre l'autoritarisme, qui ne pourrait qu'inhiber davantage l'imagination des créateurs, et le libéralisme, qui n'a accouché que de la stagnation, un dispositif susceptible de pousser les musiciens sénégalais à « faire œuvre réellement originale en insérant dans leurs créations,

²⁷³ Ministère de l'Éducation et de la Culture de la République de Guinée, *La politique culturelle de la République de Guinée*, Paris, Unesco, 1979, p. 82.

²⁷⁴ SKINNER, Ryan Thomas, « Cultural Politics in the Post-Colony: Music, Nationalism and Statism in Mali, 1964–75 », in *Africa: The Journal of the International African Institute*, vol. LXXXII, n°4, novembre 2012, p. 511-534.

²⁷⁵ COUNSEL, Graeme, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », in *The Australasian Review of African Studies*, vol. XXVI, n°1, juin 2004, p. 34.

²⁷⁶ La Guinée remporte une médaille d'or et cinq médailles d'argent au premier Festival culturel panafricain d'Alger en 1969. Les Ballets africains, l'Ensemble instrumental et choral national dirigé par Sory Kandia Kouyaté, le Bembeya Jazz, entre autres, sont invités et honorés sur plusieurs scènes du monde. (Ministère de l'Éducation et de la Culture de la République de Guinée, *La politique culturelle de la République de Guinée*, Paris, Unesco, 1979, p. 83).

²⁷⁷ Les interventions du ministre Assane Seck étaient symptomatiques de l'embarras dans lequel étaient les plus hautes autorités de l'État : « (...) dans une interview accordée à Tapha Ndiaye de Radio Sénégal (...), je pris la liberté d'attaquer de manière provocante les musiciens sénégalais qui, pour la plupart, à l'époque, ne faisaient qu'imiter voire plagier les Afro-cubains dans un espagnol douteux, ou les musiciens négro-américains dans un anglais approximatif et plus ou moins nasillard tandis qu'en matière de musique traditionnelle, on répétait sans mesure les anciens répertoires. Or, dans le même temps, les musiques zaïroise, guinéenne, ghanéenne, etc. prospéraient un peu partout en Afrique et dans le monde. » (SECK, Assane *op cit*, p. 89).

au nom de « la recherche musicale », des éléments de la musique traditionnelle, sans toutefois rejeter l'apport afro-cubain, qui demeure un élément du patrimoine culturel africain » et à concevoir des messages qui « collent à notre effort de développement, conseillent, dissuadent, rappellent la bravoure des ancêtres, fustigent la paresse, magnifient l'action »²⁷⁸.

L'une des premières mesures officielles est la mise en place, sous l'initiative du ministère de la culture, d'un Comité national sénégalais de la musique en 1971²⁷⁹. Cet organe dans lequel se retrouvent agents de l'Etat et artistes doit à la fois mener des réflexions sur les problèmes du secteur et prendre des initiatives pour le rendre dynamique et performant (organisation de festivals, de concours, etc.)²⁸⁰. C'est dans ce contexte que sont intervenues la création du BSDA, l'institution du Fonds d'aide à la création artistique et au développement culturel, et l'organisation de grands spectacles²⁸¹. C'est le président de la République lui-même, par exemple, qui initie et préside un concert au Théâtre national Daniel Sorano en 1979²⁸². Au sortir de ce spectacle, il se montre décidé à apporter sa touche pour « pour inciter nos ensembles sénégalais à créer, en s'enracinant dans la musique traditionnelle en assimilant les techniques modernes tout en passant par les techniques du jazz »²⁸³. Le chef de l'Etat, dans un rôle de critique et de

²⁷⁸ GUËYE, Mamadou, « La musique sénégalaise aujourd'hui », in *Sénégal d'aujourd'hui*, n°14, 1978, p. 30. Ce débat est cependant loin de se limiter aux cercles du pouvoir. Il est également mené - mais avec des approches différentes - dans les milieux intellectuels, surtout ceux proches du courant maoïste. La revue *Jonction* créée à Paris par des membres de l'Association des étudiants sénégalais en France (AESF) a publié en 1980 et en 1981 des réflexions sur cette question (voir par exemple : DIA, Hamidou, « Pour une nouvelle problématique culturelle », in *Jonction* n°4, mai 1981, p. 69-77). Le magazine culturel *Waraango* paru à Dakar de 1982 à 1983 a également consacré des dossiers à la musique sénégalaise (nous pouvons citer ces deux articles de Roger Bona Coly : « Musique sénégalaise moderne ? », in *Waraango* n°1, 1982, p. 1-4 ; « Youssou Ndour borgne parmi les aveugles ? » in *Waraango* n° 5, 1983, p. 27, 28 et 31). Charles Katy, musicien, ancien membre du Front Culturel Sénégalais, consigne le résultat de quelques années d'observation et de réflexion dans un petit ouvrage intitulé *Musique et enjeux au Sénégal* (Dakar, Ardo Editions, 1985).

²⁷⁹ Le Comité national sénégalais de la musique devient en même temps la section locale du Conseil international de la musique placé sous l'égide de l'Unesco.

²⁸⁰ DIEDHIOU, Djib, « Une musique originale pour sauvegarder nos valeurs » (entretien avec Abdourahmane Diop, président du Comité national sénégalais de la musique), in *Le Soleil* du 1^{er} avril 1975, p. 4.

²⁸¹ Le Comité national sénégalais de la musique organise le 1^{er} Festival de musique traditionnel et moderne sénégalaise en décembre 1975. (cf. NDIAYE, Malal, « 1^{er} Festival de Musique : Un beau succès... et une fausse note », in *Le Soleil* du 30 décembre 1975, p. 3).

Demba Dieng animateur d'émissions culturelles à la radio, avait lancé quelques mois plus tôt des concerts destinés à encourager les orchestres à retourner aux sources pour produire une musique enracinée et universelle. (cf. AGBOTON, Alain, « Le 1^{er} show de la recherche musicale le 30 mars à Dakar », in *Le Soleil* du 25 mars 1975, p. 4).

²⁸² TOURÉ, Moustapha, « Concert de musique sénégalaise - Le Président Senghor : "J'ai voulu inciter nos ensembles à créer davantage" », in *Le Soleil* du 24 décembre 1979, p. 2.

²⁸³ TOURÉ, Moustapha, *op. cit.*, p. 2.

promoteur, réédite l'événement l'année suivante et annonce l'institution d'une soirée de gala annuelle de musique.²⁸⁴

La réflexion menée au ministère de la Culture autour de l'équation de l'« authenticité » aboutit à l'idée de mettre en place un orchestre « regroupant des musiciens salariés qui, libérés de la contrainte de plaire coûte que coûte, même au prix de productions médiocres, pouvaient s'engager dans de longues recherches sur les musiques sénégalaise et plus largement africaine »²⁸⁵. Ce groupe est conçu comme un creuset chargé de refléter adroitement le diptyque Enracinement et Ouverture cher au président de la République. L'orchestre national est donc appelé à se positionner comme la formation musicale dans laquelle peuvent se reconnaître les différentes entités ethnolinguistiques du Sénégal et qui est aussi capable d'accompagner des chanteurs étrangers de passage au Sénégal. Il est officiellement créé en 1980 avec un groupe composé de nouveaux sortants du conservatoire et de quelques artistes expérimentés. Ces recrues ont un statut de contractuels. L'orchestre national du Sénégal fait son baptême du feu en 1982²⁸⁶.

CONCLUSION

L'évolution des structures en charge de l'action culturelle témoigne de l'existence d'une réflexion permanente autour de la façon d'administrer les secteurs de la création artistique. Conscient de la spécificité de ce domaine d'activités et des limites de l'art de commande, Léopold Sédar Senghor évite la voie de la caporalisation du monde culturel choisie par une bonne partie de ses pairs. Sa sensibilité et son expérience propres de créateur ne sont pas, selon son ancien ministre de la Culture, Assane Seck, étrangères à cette approche :

« Grand connaisseur en matière d'art et de culture négro-africains, lui-même producteur d'œuvres dans ce domaine, il considérerait que la liberté d'initiative est plus féconde que des directives risquant d'être trop contraignantes. »²⁸⁷

²⁸⁴ DIEDHIOU, Djib, « Soirée de gala présidée par Senghor : Tâter le pouls de la musique sénégalaise » in *Le Soleil* du 17 juin 1980, p. 2.

²⁸⁵ SECK, Assane, *op cit.*, p. 89.

²⁸⁶ FAYE, Abdallah, « Première sortie de l'orchestre national : Examen de passage réussi » in *Le Soleil* du 20 décembre 1982, p. 4.

²⁸⁷ SECK, Assane, *op. cit.*, p. 89. Assane Seck a été deux fois ministre chargé de la Culture sous le régime de Léopold Sédar Senghor (de 1966 à 1968 et de 1978 à 1981).

Les préoccupations de l'homme d'Etat qui a besoin de mettre le pouvoir de l'art au service de son projet politique n'en sont pas moins réelles. L'ombre du président, moins pesante sur la sphère musicale que sur celles des arts plastiques, reste cependant perceptible. Elle plane discrètement sur la musique traditionnelle qui lui semble être le véhicule approprié pour la promotion des valeurs autour desquelles sont appelés les citoyens. Senghor ne porte en revanche véritablement un regard sur la scène moderne que vers la fin de son magistère. Aussi n'a-t-il pu y laisser que quelques esquisses. Le bilan qu'il tire lui-même de son action à la tête de l'Etat, dans sa dernière adresse officielle, est éloquent :

« (...) depuis l'indépendance - mais nous avons commencé bien avant -, nous avons créé une nouvelle littérature, une nouvelle peinture, une nouvelle sculpture, une nouvelle tapisserie. Et nous sommes en train de créer une nouvelle musique, une nouvelle danse, une nouvelle architecture, voire une nouvelle philosophie. Tout cela en nous enracinant dans les vertus de la négritude, mais en nous ouvrant, en même temps, aux vertus complémentaires des autres continents, races et nations. »²⁸⁸

Cette démarche ambivalente secrète un répertoire polyphonique. La production de l'élite musicale qui émerge pendant la première décennie des indépendances va dans diverses directions :

- la transposition des chants des griots ou des autres groupes socioculturels,
- l'adaptation de pièces au plan musical extraverties mais populaires car destinées essentiellement à la danse, et aux plans linguistique et discursif totalement déconnectées des réalités sociales,
- la recherche, entre le patrimoine local et les influences étrangères, d'une musique « originale » et d'un message « éducatif ».

²⁸⁸ « Message à la Nation de Senghor, chef de l'Etat », in *Le Soleil* du 2 janvier 1981, p. 6.

DEUXIÈME PARTIE

Chapitre 1

GÉNÉALOGIE ET PRÉMICES DE L'INDÉPENDANCE : LES GRAINES DE LA GLOIRE

Après la montée des couleurs nationales dans le ciel, qui atteste que le « pays est maintenant entre les mains de ses propres enfants »²⁸⁹, est à l'ordre du jour la construction du destin du pays. Face aux défis, l'élite politique africaine promue va s'appuyer sur l'enthousiasme avec lequel a été accueillie la déclaration d'indépendance pour renforcer le sentiment d'appartenance à une même communauté, susciter et entretenir la volonté des populations de cheminer ensemble sur les pistes de l'avenir. Elle cherche les meilleurs moyens de faire vibrer la fibre nationaliste. La corrélation entre la représentation que les peuples ont de leur passé et la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes fait de l'histoire la pierre angulaire de l'édifice national.

L'une des tâches prioritaires de l'heure est dès lors de « décoloniser l'histoire »²⁹⁰ et de tendre ainsi aux peuples un miroir capable de leur rendre leur fierté. Dans cette phase de « reconstruction d'un imaginaire qui a été déstructuré par l'entreprise coloniale »²⁹¹, les intellectuels sont chargés de proposer des références et des figures pouvant servir de socle dans la construction de l'identité nationale.

Cette réécriture de l'histoire vise à donner aux citoyens du nouvel Etat « la conscience d'appartenir à un grand peuple »²⁹². Les bâtisseurs de la nouvelle citadelle, en quête de ressources, de repères, références, trouvent dans cette « glorification du passé (...) une assurance pour le présent »²⁹³. Ce besoin de galvanisation et de mobilisation des masses, auquel tente de répondre cette production des intellectuels, trouve satisfaction surtout dans l'exploration des registres de la tradition orale.

²⁸⁹ Patrice Lumumba, premier ministre, dans son discours prononcé le 30 juin 1960, jour de la proclamation officielle de l'indépendance du Congo.

²⁹⁰ HAVARD, Jean-François, « Histoire(s), mémoire(s) collective(s) et construction des identités nationales dans l'Afrique subsaharienne postcoloniale », in *Cités* n° 29, 2007, p. 72.

²⁹¹ DIAW, Aminata, « Les intellectuels entre mémoire nationaliste et représentation de la modernité », in DIOP, Momar-Coumba (dir), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 552.

²⁹² NDIAYE, Alphonse Raphaël, « Les traditions orales et la quête de l'identité culturelle », in *Présence Africaine* n°114, 1980, p. 6.

²⁹³ WALLERSTEIN, E., « La recherche d'une identité nationale en Afrique occidentale », in *Présence Africaine* n°s 34-35, octobre 1960-janvier 1961, p. 84.

La mémoire est convoquée et dépliée à travers les performances des griots dont les récits et chants sont par leur orientation et leur mode d'énonciation plus aptes à stimuler les destinataires. L'un des instruments privilégiés de transmission des valeurs et de formation de la conscience nationale est le discours épique qui « suscite l'orgueil, en jouant plus sur les cordes de l'émotion que sur celles de la raison »²⁹⁴. Les émissions consacrées à l'histoire occupent ainsi une bonne place dans la grille des programmes de la radio nationale. Ces productions qui ont noms *Regard sur le Sénégal d'autrefois*, *Historiens et chanteurs sénégalais*, *Les chevauchées du xalam*, entre autres, mettent en vedette des griots, narrateurs, guitaristes et chanteurs²⁹⁵. Ces derniers reconstituent avec emphase la vie des héros « dont l'action constante pour des buts élevés constitue des exemples qui peuvent satisfaire nos rêves de grandeur et de dignité nationales »²⁹⁶.

Cet élan de réappropriation de la mémoire voit surtout résonner les devises musicales qui ponctuent la narration épique²⁹⁷. La résurgence de ces œuvres symbolise à la fois la revivification d'une musique « authentique », expression de la richesse du fonds culturel national, et la réhabilitation des grandes figures de l'histoire nationale, le rétablissement de la vérité historique...²⁹⁸

Ces chants placés sur les lignes mélodiques du *hoddu* (ou *xalam*) ont le don d'exacerber la fierté. Ces pièces ne disent « qu'un seul discours : la beauté de tout acte de

²⁹⁴ DIENG, Bassirou, *op. cit.*, p. 351.

²⁹⁵ Alassane Ndiaye dit Allou, le réalisateur et le présentateur de ces émissions, a, en collaborant avec le Regroupement des jeunes griots sénégalais, lancé beaucoup d'artistes qui sont devenus de grandes figures de la musique et/ou de la radio. Instituteur de formation, Alassane Ndiaye dit Allou s'est révélé un brillant reporter sportif doublé d'un « historien par devoir » (GUËYE, Djibril, *L'itinéraire d'Alassane Ndiaye dit Allou*, Dakar, s. l., s. d., p. 34). Son aura lui vaut d'être porté au poste de chef du service de la radiodiffusion en 1962. Après sa disgrâce, survenue au lendemain de la rupture entre Léopold Sédar Senghor et Mamadou Dia dont il était un des proches, les émissions qu'il avait conçues n'en continuent pas moins, du fait de leur pertinence et de leur portée, d'exister, tenues par les griots auxquels Allou avait mis le pied à l'étrier : Kani Samb, Assane Marokhaya Samb, Amadou Ndiaye Samb, Abdoulaye Nar Samb, Samba Diabaré Samb... (cf. SAMB, Moustapha, *La presse parlée : Évolution et impact de la radio au Sénégal de 1939 à 1972, mémoire de maîtrise*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991, p. 72 ; MANGANE, Samba W., *Médias et démocratie. Place des langues nationales à la radio de 1960 à 2001, mémoire de maîtrise*, CESTI, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2001, p. 25).

²⁹⁶ LY, Bocar, *Allou : l'âme d'un peuple ?*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2005, p. 23.

²⁹⁷ Parmi les airs peul et wolof les plus sollicités sont : *Taara* (dédié à El Hadj Oumar Tall), *Lagiya* (devise musicale de Samba Gueladiégui), *Jangaake* (qui célèbres les *dammeel* du Kajoor), *Ñaani et Jaalo* (qui immortalisent Lat Dior).

²⁹⁸ Le saxophoniste Omar Ndiaye dit Baraud, un des musiciens sénégalais les plus en vue dans les années 1950-60, commente ainsi cette corrélation entre la musique et les événements sociopolitiques : « Un Sénégalais qui connaît parfaitement sa musique traditionnelle connaît son histoire. (...) Depuis Abdou Dardare, Ndiadiane Ndiaye jusqu'à nos jours, tous les hauts faits chez nous sont illustrés par la musique. » (cf. LO, André Fara Biram, « Un ancien parle », *Bingo* n°312, janvier 1979, p. 57).

courage, l'honneur qui suit le brave, la gloire qui fleurit sur la tombe des morts, les armes à la main, le respect dû au téméraire, l'admiration reconnue au preux »²⁹⁹.

Ce patrimoine musical partage les bandes et les ondes avec un nouveau répertoire qui s'élabore au sein des orchestres et ensembles qui émergent dans cette période d'allégresse et d'ébullition. Ce chant de liberté qui fuse, prolongeant l'écho des appels officiels au patriotisme, introduit l'indépendance dans la chaîne des événements historiques. Il l'institue comme point de départ d'une ère de modernité.

Ces œuvres nées dans cette ambiance d'allégresse fixent et subliment les actions au moment même de leur accomplissement. Elles logent l'indépendance dans la mémoire collective comme un acte fondateur, en en narrant les péripéties dans des couplets vibrant de lyrisme.

Les compositions qui abondent dans ces moments d'ivresse ne sont pas que des cris de jubilation, elles ordonnent des faits, donnent une lecture de la situation historique, dégagent la signification de l'indépendance et se projettent dans les perspectives qu'elle ouvre.

1. LES RESSORTS DE L'INDÉPENDANCE : L'HISTOIRE ET L'HORIZON

Le tournant capital que constitue l'accession à la souveraineté internationale et les impératifs qui en sont le corollaire obligent à un traitement particulier. L'avènement de cette ère fait ainsi l'objet d'une reconstitution et d'une élévation par le verbe poétique. Le scénario que la musique déroule met en selle des acteurs qui ont tous les honneurs.

Le statut de l'indépendance exige de situer le déclic qu'il constitue, par rapport à l'époque précédente. Le passé est ainsi recréé et réévalué en fonction de la perception et de la portée qu'on veut donner de l'acquis. L'émotion qui confère plus d'éclat au présent dépeint l'avenir sous des traits encore plus radieux qui incitent à l'optimisme.

²⁹⁹ SY, Amadou Abel, La geste tiedo, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Université de Dakar, 1980, p. 454.

1. 1. L'ambivalence du passé

Dire, conter l'indépendance, c'est remonter à plusieurs générations. Le récit de cette accession à la souveraineté fait découvrir, en effet, un long processus de luttes. Cette libération intervient au bout de siècles de résistance, d'opposition à l'esclavage et à la colonisation et marque l'aboutissement de la somme des sacrifices consentis par la chaîne des acteurs qui se sont succédé sur la scène de l'histoire.

L'action guerrière de ces précurseurs, non concluante sur le coup, n'en est pas moins valorisée, les protagonistes étant tombés les armes à la main, le regard braqué sur l'ennemi. Des honneurs sont rendus à ces preux qui bien qu'ayant perdu la bataille militaire, ont su préserver l'essentiel, c'est-à-dire « l'honneur, l'estime de soi, qui constitue une sorte de semence pour un renouveau »³⁰⁰. Ces valeureux ancêtres ont balisé la voie, en semant la graine de la gloire et les héritiers ont cueilli le fruit, en poursuivant l'œuvre de reconquête de la dignité, argumente Madiop Seck dans son *Indépendance* :

<i>Xoolal bu njëkkoon</i>	Vois-tu, jadis
<i>Deñuy taal bal</i>	Les fusils tonnaient
<i>Mag ñi jengu di xeex</i>	Les anciens, révoltés, se battaient
<i>Tubaab yi noot ngir ëpp doole</i>	Les Blancs les dominèrent grâce à une supériorité militaire
<i>Jambaar xeex ak ñoom</i>	Mais vaillamment ils se battirent
<i>Doomi réew mi taxaw ci ay dipalom</i>	Des fils du pays, armés de diplômes
<i>Waxtaan ba jot ci réew mi.</i>	Dialoguèrent jusqu'à l'obtention de la souveraineté.

A travers l'exploration du fonds culturel, le passé est recomposé. Les apports respectifs de la noblesse guerrière, de la chefferie religieuse et de l'élite politique et intellectuelle moderne sont brandis comme un ensemble constituant le fondement de « la singularité historique de [notre] être collectif »³⁰¹. La filiation est clairement établie entre les générations d'acteurs. La cause et l'idéal restent les mêmes. Ce sont les modalités et le terrain du combat qui changent.

Les diplômes et autres titres remplacent les médailles de guerre, les galons et les faits d'armes. Chaque génération a la conscience d'avoir lutté avec les arguments qui

³⁰⁰ LY, Amadou, « La victoire des vaincus (L'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue) », in *Littérales* n°29, 2002, p. 252.

³⁰¹ NDIAYE, Alphonse Raphaël, « Les traditions orales et la quête de l'identité culturelle », in *Présence Africaine* n°114, 1980, p. 7.

étaient les siens. Le palmarès que déroule Léopold Sédar Senghor à l'heure du bilan de son magistère est édifiant :

« (...) Ensemble, depuis 1945, nous avons réalisé de grandes choses. D'abord, en 1946, ce fut la citoyenneté pour tous avec la loi Lamine Guèye ; en 1957, l'autonomie de notre pays ; en 1960, après ma mission auprès du Général de Gaulle, notre indépendance par l'acquisition de la souveraineté internationale. »³⁰²

La proclamation de l'indépendance, résultante d'un cycle de concertations et dialogues ponctués par des acquis d'étape, prend la dimension d'un geste héroïque. La « défaite glorieuse » des anciens est à la fois prolongée, complétée et compensée par la démarche victorieuse des contemporains. Ainsi les éloges vont-ils prioritairement à ceux qui ont paraphé l'acte final. Comme dans la course de relais, ce sont ceux qui franchissent la ligne d'arrivée qui reçoivent les acclamations, saluant la performance dont toute l'équipe est l'artisan.

L'art magnifie bruyamment, à travers les voix de chanteurs comme Ndiaga Mbaye, le panache avec lequel le processus est parachevé :

Yee buumu njaam gi dog na
Bal tàkkuloo
Te jaasi gennul mbar ma
Yàlla yaa na.
(*Taskatu xabaar*)

Ô ! La corde de l'esclavage s'est coupée
Aucune balle n'a crêpité
Et le sabre n'est pas sorti de son fourreau
Dieu est magnanime.

L'épilogue heureux de cette saga réjouit le chanteur et ses semblables. L'obtention de la liberté dans la paix est un point non négligeable dans cette période d'agitation. Décrocher l'accord de l'ancienne puissance colonisatrice sans avoir eu à reconduire les confrontations du passé ni vivre l'expérience coûteuse de certains pays relève, aux yeux de ces aèdes, du coup de chance. Assane Ndiaye (dans *Li nu war ci réew mi*) salue dans les mêmes termes que Ndiaga Mbaye l'adresse et l'habileté qui ont permis d'atteindre l'objectif majeur en épargnant aux populations des troubles déstabilisateurs, au moment où la guerre fait rage en Algérie et que le feu couve dans les colonies portugaises voisines comme la Guinée Bissau et le Cap-Vert :

Aa léegi réew mi nooy na
Bal tàkkuloo
Jaasi gennul mbar ma
Yàlla yaa na.

Ah ! Maintenant le pays est doux
Aucune balle n'a crêpité
Le sabre n'est pas sorti de son fourreau
Dieu est magnanime.

³⁰² Dernier message officiel du président Senghor, délivré le 31 décembre 1980 (cf. « Message à la Nation de Senghor, chef de l'Etat », in *Le Soleil* du 2 janvier 1981, p. 6).

Dans ce contexte où la guerre a seul le mérite de faire perdre des vies humaines et de détruire des biens, la bataille est autre, la responsabilité et le courage politique appellent la négociation, selon eux. Le prix payé, surtout comparé aux avantages qu'apporte l'indépendance, aux répercussions qu'elle va avoir sur la vie de tous, dénote une réelle hauteur de vue pour ces chantres.

Abdoulaye Ndiaye « Thiossane » donne une idée des bouleversements que celle-ci va entraîner en la confondant avec le jaillissement de la lumière, l'avènement de la liberté, les prémices de l'épanouissement total :

Waaw, taalleen làmp yee ndeysaan
All bi yaa na demuy bandaaloo.

Waaw, Allumez les lampions ndeysaan
Le champ est libre, on va s'en donner à cœur joie.

Le titre *Taalleen làmp yi*, emprunté aux refrains des chants de fanal, est un appel à la réjouissance plein de nostalgie. Abdoulaye Ndiaye interpelle d'ailleurs dès le premier couplet les jeunes de Saint-Louis et de Dakar (« *Taalleen làmp yee ndeysaan / Guney Ndar ak guney Ndakaaroo* ») invités à renouer avec ces festivités qui faisaient battre le cœur de ces villes.

L'indépendance marque dans nombre de chansons la fin de la nuit. Elle ne ferme pas seulement la « parenthèse coloniale ». Elle tourne une page, clôt une longue séquence qui couvre plusieurs siècles voire tout le passé, car en l'absence de découpage chronologique net, la seule division qui apparaît dans ces célébrations se donne sous la forme d'une opposition binaire : passé vs présent. En rappelant les « souffrances d'hier », Abdoulaye Mboup énumère plusieurs situations qui renvoient à des périodes différentes de l'histoire. On y voit défiler en filigrane l'image de l'esclavagiste, du colon, du roi despote, du brigand... Le trait commun à ces profils, personnages est la violence et l'injustice dont l'indépendance sonne le glas.

Loolu deñ na tey
Waande demb mettina.
(Demb mettina)

Cela est révolu aujourd'hui
Mais hier, on a souffert.

Le même cri de délivrance est poussé par Mangoné Ndiaye qui, en mentionnant quelques faits d'époque, donne aussi une idée des traces laissées dans la mémoire collective par un cycle multiséculaire d'anarchie, d'insécurité et de souffrances.

*De nga daan reer ba tëdd jot
 Buur tëggub ndëndam ne jógleen
 Fii ku fi fanaan dib jaam
 Mbaa nga bey sa tool bamu ñor
 Dugub ja sax gerte ga ne gañ
 Buur teg ca loxom ne la jël naa ko.*

(Fii ku fi fanaan)

Jadis, il arrivait, après le dîner, à l'heure de se coucher
 Que le roi fit battre le tam-tam et annonçât : « Debout
 Quiconque passe ici la nuit se réveillera esclave »
 Ou bien après le champ que tu avais cultivé a mûri
 Le mil ayant poussé et l'arachide abondant
 Que le roi mette la main dessus et te dise qu'il se
 l'appropriait.

Le soulagement qu'expriment ces passages fonctionne comme une critique implicite des travers de cette période des empires et royaumes précoloniaux (XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècles) qui n'étaient généralement convoqués qu'au détour d'hymnes royaux et de chants guerriers mettant en exergue chevauchées glorieuses et actions d'éclat. Mangoné Ndiaye expose le revers de la médaille en levant un coin du voile sur des épisodes douloureux. L'angle qu'il choisit lui fait peindre un tableau qui recoupe largement celui que dresse l'historien Mbaye Guèye de cette phase historique trouble :

« Dès la fin du XVI^e siècle, les guerres civiles générées par les compétitions dynastiques mirent à feu et à sang le Kayor, le Bawol, le Sine et le Saloum. (...) La tradition orale nous a aussi permis de comprendre la rupture de l'équilibre institutionnel qui fit sombrer toute la Sénégambie dans une ambiance de violence. Les différents lignages, seuls éligibles à la royauté, comprirent rapidement que seule la force était devenue le moyen le plus sûr pour la conquête du pouvoir. Les uns et les autres se transformèrent pour ainsi dire en « partis » qui ensanglantèrent le pays par leurs luttes intestines. Chacun d'entre eux se dota d'une milice permanente formée par ses esclaves domestiques et par les éléments de sa clientèle politique qu'il associait à son pouvoir dès qu'il accédait au trône. Les rivalités entre ces différents clans rivaux s'extériorisaient en combats d'une extrême atrocité. Les uns et les autres ne vivaient que de pillages. Aucun d'entre eux n'éprouvait plus le besoin de faire preuve de sagesse de bonne moralité pour conquérir le suffrage des grands électeurs dont l'institution s'était transformée en simple chambre d'enregistrement de la volonté du clan vainqueur — mais plutôt de courage, de témérité, de cruauté — chaque vacance du trône était l'occasion pour les uns et pour les autres de proclamer à nouveau leurs ambitions les armes à la main. Les vaincus et leurs partisans prenaient alors les routes de l'exil achevant de dépeupler leurs pays déjà terriblement dévastés par les guerres, les épidémies. Avec l'appui de quelques rois voisins, ils n'hésitaient pas à rallumer le flambeau de la guerre toujours féconde en morts et en destructions. »³⁰³

En s'emparant de ces épisodes, auxquels s'ajoutent les exactions du système colonial, l'art configure un univers rappelant le chaos primordial. En ce sens, les populations qui étaient plongées dans les ténèbres par la loi de la force ne peuvent donc accueillir l'abolition de cette phase historique caractérisée par le règne de la terreur que comme une résurrection. L'indépendance qui marque la rupture avec cette vie traumatisante ouvre, dans cette perspective, le chemin de la quiétude et de l'équilibre.

³⁰³ GUÈYE, Mbaye, « La tradition orale dans le domaine de la traite négrière », in NIANE, Djibril Tamsir (dir.), *Tradition orale et archives de la traite négrière*, Paris, UNESCO, 2001, p. 17-18.

L'ordre qui point à l'horizon ne peut manquer de susciter l'euphorie collective et de faire briller le regard du chanteur qui donne ainsi beaucoup d'attrait à l'image du pays.

1. 2. La pression et les promesses de la patrie

L'altérité est le prisme à travers lequel s'exprime souvent le discours de valorisation. L'autosatisfaction est autorisée par la comparaison. C'est un tour d'horizon du continent qui sert de prétexte pour ressortir les qualités du Sénégal. Altiné Diop, au retour d'un voyage dans la sous-région ouest-africaine, classe par exemple le Sénégal parmi les pays africains les plus beaux :

*Afrik rendii
Leydi Senegaal ne yoodami miin.
(Tungu Malal Gawlel)*

L'Afrique réunie
Le Sénégal m'apparaît comme un très beau pays.

En écho à cette proclamation, Fadal Aïssata Sow demande à ses compatriotes de prendre conscience de la richesse de la patrie. Il décrit, en racontant son quotidien, un eldorado :

*Tuwaaleet Senegaal
Nii waano leydi mbeldi noon
(Tuwaaleet Senegaal)*

*Toilette Sénégal
C'était ainsi dans ce beau pays.*

Ces enjolivements restent de rigueur plus d'une décennie après la fièvre des années 1960. Cette répétition des superlatifs est commandée par la célébration de la fête nationale qui correspond à l'anniversaire de l'indépendance. Chaque commémoration est, comme l'illustre Laba Sosseh, l'occasion de redécouvrir l'acquis, de se convaincre à nouveau de l'importance du pas franchi.

*Aa anniversaire
10^{ème} anniversaire
Ñoo moom suñu réew
Aa suñu réew mi neex na.
(Sénégal An X)*

Ah ! Anniversaire
10^{ème} anniversaire
Notre pays nous appartient
Dans notre pays il fait bon vivre.

Le fait de pouvoir disposer librement de soi-même continue d'inspirer optimisme, d'insuffler de l'ardeur. L'ambiance de communion qu'instaure la fête du 4 avril fait renouer les foules avec l'allégresse et amène la musique à lustrer encore les symboles de la République. Aussi chez Youssou Ndour le mot « indépendance » garde-t-il encore, vingt-deux ans après l'acte officiel, toute sa magie :

*Waaw bàmneexu naa
And bokk ndey ak baay ñu ñaanaal sumu réew*

Oui, j'éprouve un grand plaisir
A l'unisson, prions pour notre pays

*Waaw moom sa boppa neex
Senegaal réewum jàmm la.
(Indépendance)*

Oui, que l'indépendance est douce
Le Sénégal est un pays de paix.

Ces assertions jubilatoires se doublent d'exhortations appuyées. Les fils du pays qui se trouvent à l'étranger sont presque sommés de revenir au bercail pour profiter avec les leurs des rayons du nouveau soleil qui brille. L'interpellation d'Aminata Fall se veut à la fois pathétique et autoritaire :

*Jant bi fenk na
Gaynde gi woote na
Kaay leen dem wuyuji ko.
(Sénégal, sama réew)*

Le soleil s'est levé
Le Lion appelle
Allons répondre.

L'appel au retour est relayé par toutes les voix. Birome Ndiaye et Samba Diyé Sall s'y prennent tous les deux avec le même titre, *Kooten Senegaal* (Revenons au Sénégal), qui dit assez l'acuité de leur préoccupation.

L'avis n'est pas destiné qu'aux compatriotes. Médoune Diallo fait, à travers "Setsi sunu Senegaal", un clin d'œil aux étrangers, aux touristes, invités à goûter aux nombreux délices du pays, à profiter de l'hospitalité sénégalaise. Ouza Diallo fait, dans la même lancée, défiler d'autres atouts et agréments comme des images de cartes postales.

*Boo gennee Senegaal
Xamne moo matum réew
Boo buggee ree ju neex
Yow demal Senegaal.
(Senegaal, sama réew)*

Si tu sors du Sénégal
Tu te rends compte que c'est un vrai pays
Si tu veux voir un beau sourire
Vas au Sénégal.

Ces différentes touches produisent ensemble une fresque qui ne laisse aucun doute quant à l'avenir éblouissant auquel le Sénégal est promis. Les prétentions et les projections ainsi étalées reposent sur la conviction que le pays est voué à un destin particulier.

2. LA RHÉTORIQUE DE LA SINGULARITÉ : LES ARCANES DE LA TERRE BÉNIE

En réécrivant à sa manière l'histoire, la musique participe à l'élaboration d'un « imaginaire national »³⁰⁴. Elle construit un univers et un horizon de pensée à même de faire vibrer la corde nationaliste. Le passé prestigieux et le présent gros de potentialités

³⁰⁴ BAH, Auguste Agbi, « Musique populaire moderne et coproduction de l'imaginaire national en Côte d'Ivoire », in AKINDÈS, Francis (dir.), *Côte d'Ivoire : la réinvention de soi dans la violence*, Dakar, Codesria, 2011, p. 147.

qui lui sont attribués font du Sénégal un pays prédestiné. Les avantages dont il bénéficie sont le signe d'une grâce divine. Cette faveur suprême est l'explication, selon la chanson, de son statut de terre d'exception dont les hommes et les femmes sont appelés à jouer de grands rôles dans la marche du monde.

2. 1. Le lot du peuple élu

La musique populaire reprend et amplifie le motif du peuple élu pour réveiller le sentiment national. La place et la renommée enviables du Sénégal en Afrique sont soulignées de façon récurrente sous la forme d'auto-proclamations. « *Afrik so renndii / Senegaal ne andaa* » (Dans l'Afrique entière / Le Sénégal est connu), déclare avec le plus grand naturel par exemple Amadou Ciré Dia dans *Senegaal ngummee*. L'artiste sort une sorte de décret avec une assurance qui semble s'appuyer sur des preuves indéniables. Il allègue en fait une expérience vécue que rien ne l'oblige à détailler. Aussi est-il possible d'être à la fois vague et catégorique comme Balla Sidibé :

*Demoon naa ba bitim réew
Man demoon naa ba bitim réew
Fu melni Senegaal gii amul feneen.*

(Africa)

J'étais parti à l'étranger
Moi, j'étais parti à l'étranger
Il n'existe nulle part un autre endroit comme le
Sénégal.

La mise en relief du sort du Sénégal passe par la dépréciation de la situation des autres Etats, à travers un parallélisme teinté de manichéisme. Dans *Sénégal sama réew*, Aminata Fall campe cette différence de traitement à travers des images qui expriment clairement l'idée de bonheur, d'une part, et de malheur, d'autre part :

*Ma dem ba bitim réew
Fekk xale yi di jooy
Ma ñow Senegaal
Fekk xale yi di ree.*

Je suis allée à l'étranger
J'ai trouvé les enfants en train de pleurer
Je suis venue au Sénégal
J'ai trouvé les enfants en train de rire.

Les sources de cette faveur ne sont pas laissées dans l'ombre. Les chantres entonnent presque tous en chœur cette phrase de Balla Sidibé (dans *Africa*) où est invoquée la grâce divine : *Nuñ de sunu réew Yàlla mayna ñu* (Nous avons un pays béni de Dieu). Ce choix salvateur porté sur le peuple sénégalais est perçu comme étant le fruit d'un travail antérieur qui est à l'actif des saints. Le dévouement de ces derniers trouve sa récompense dans l'exaucement de leurs vœux de paix et de prospérité. Les bienfaits que Dieu répand sur le pays sont donc le résultat des prières de ces guides religieux retournés

à la terre après avoir accompli une œuvre incommensurable. En un couplet Ndiouga Dieng tente de résumer cette sorte de pacte qui explique la trajectoire particulière du pays.

*Maam Bamba ñaan na fi
Maam Maalik ñaan na fi
Maam Limaamulaay ñaan fi
Te ñaan yooyoo fi tasaaroo di jàmmi Senegaal.*

(Werente seriñ)

Mame Bamba a prié ici
Mame Malick a prié ici
Mame Limamoulaye a prié ici
Ce sont ces prières qui se sont disséminées et
ont secrété la paix au Sénégal.

Acquis à cette conception du peuple élu, les chantres rivalisent dans l'énumération des retombées et l'illustration de cette élévation dont bénéficient les héritiers de ces hommes de Dieu. Mada Thiam, l'auteur de *Ñaan gi* (la prière), y voit par exemple la cause évidente des performances du Sénégal que Pape Djiby Bâ se plait à magnifier dans *Senegaal Jàmbaar* : « *Senegaal su bëree daan* » (Si le Sénégal va en compétition, il gagne). La rhétorique du succès est aussi au cœur de *Werente seriñ* où Ndiouga Dieng s'émerveille face à l'immensité des faveurs accordées au pays et dont ses compatriotes ne s'enorgueillissent pas assez de son point de vue :

*Defa fekk ni kenn du xam sa bopp ba mu doy
Kon raññee na sunu Senegaal
Menn réewu der bu ñuul du dem ba nu.*

C'est que nul ne peut se connaître suffisamment
Mais notre Sénégal est distingué
Aucun pays noir ne nous devancera.

A travers *Senegaal Sumugaal*, Abdoulaye Mboup affiche sa conviction que, quelles que soient les contingences, le pays restera un havre de paix sur la voie du progrès.

*Du yàgg be réew mi des gannaaw (...)
Du yàgg ba ay ñow Senegaal*

Jamais ce pays ne sera à la traîne (...)
Jamais la tension ne régnera au Sénégal.

La comparaison entre la « pirogue Sénégal » et l'arche de Noé qu'il fait donne une idée précise de la façon dont il conçoit le destin de son peuple.

2. 2. Les lauriers des guides de génie

Le bâton de berger du peuple choisi échoit naturellement à des hommes hors du commun. Ainsi la chanson profile-t-elle à chaque étape un leader doté des armes miraculeuses du messie et incarnant les savoirs et valeurs de son temps.

2. 2. 1. Léopold Sédar Senghor, « agrégé de grammaire »

Auréolé des grades de « héros de l'indépendance » et de « père de la nation »³⁰⁵ à la fois, Léopold Sédar Senghor aspire à se faire une place dans le sérail des guides d'exception. La construction du mythe, autour du personnage qui inaugure l'ère des présidents de la République, fait converger toutes les propriétés symboliques susceptibles de l'élever. Le rattachement à des figures historiques est l'un des moyens privilégiés de renforcer sa légitimité politique. Ainsi comme ses pairs ouest-africains - Sékou Touré, de la Guinée, qui était considéré par ses laudateurs comme le petit-fils de l'Almami Samori Touré, Modibo Keita, du Mali, comme un descendant de Soundiata, et le Nigérien Hamani Diori comme l'héritier de Zarakane³⁰⁶ - Léopold Sédar Senghor aime se mettre dans des habits de prince³⁰⁷, fier d'appartenir à la lignée des Guelwar, l'aristocratie guerrière sérère issue du royaume du Gabou, dont il descend par son père³⁰⁸.

La biographie officieuse révèle ainsi un personnage multidimensionnel que le chanteur haal pulaar Sidy Baylel Thiam tente de camper à travers un couplet qui mêle filiation, charges officielles et distinctions honorifiques :

<i>Lewopool Sedaar Sejoor</i>	Ô Léopold Sédar Senghor
<i>Presidaa da la Repiblik di Senegaal</i>	Président de la République du Sénégal
<i>Sekerteer seneraal Parti IPS</i>	Secrétaire général du parti UPS
<i>Garjee da la konstitisiyon</i>	Gardien de la Constitution
<i>Akademi siyans moral e politik</i>	Membre de l'Académie des sciences morales et politiques
<i>Suka Ndeela Maam Penda Mbayaar Juuf</i>	Descendant de Souka Ndéla Mame Penda Mbayar Diouf
<i>Bii Jogoy Jiloor e Ñilaan Baaxum.</i>	Fils de Diogoye de Djilor ³⁰⁹ et de Gnilane Bakhoum.

³⁰⁵ Sur le mode de construction de la figure du « père de la nation » en Afrique voir le dossier spécial de la revue *Vingtième Siècle* : CHARTON, Hélène et FOUËRÉ Marie-Aude (dir), *Héros nationaux et pères de la nation en Afrique*, in *Vingtième Siècle* n°118, vol. II, 2013.

³⁰⁶ KABA, Lansiné, « The Cultural Revolution, Artistic Creativity, and Freedom of Expression in Guinea », in *The Journal of Modern African Studies*, vol. XIV, n°2, juin 1976, p. 214 ; DIAWARA, Mamadou, *L'empire du verbe et l'éloquence du silence*, Cologne, Rüdiger Köppe, 2003, p. 102-103 ; SKINNER, Ryan Thomas, « Cultural Politics in the Post-Colony: Music, Nationalism and Statism in Mali, 1964-75 », in *Africa: The Journal of the International African Institute*, vol. LXXXII, n°4, novembre 2012, p. 520.

³⁰⁷ Sa cantatrice attitrée Yandé Codou Sène (1932-2010) ne ratait aucune occasion de mettre en relief son sang royal, à travers le refrain « *Lewo kor Joor, maad nohaan seereer* », (Léo-l'aimé de Dior, le roi sérère).

³⁰⁸ Amade Faye et Lilyan Kesteloot rappellent que « selon la coutume, *stricto sensu*, Senghor n'est pas Guelwar, puisqu'on ne peut l'être que par sa mère ». En effet cette dernière est de « souche paysanne, locale, installée bien avant l'arrivée des Guelwars, et qui continua d'appartenir au groupe majoritaire des hommes libres, les *jambuur* (cf. FAYE, Amade et KESTELOOT, Lilyan, « Léopold Sédar Senghor et la sérérité », in FAYE, Amade, KESTELOOT Lilyan et LY, Amadou, *En relisant Nocturnes de Léopold Sédar Senghor suivi de Léopold Sédar Senghor et la sérérité*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2011, p. 148-149).

³⁰⁹ Djilor : village d'origine de Diogoye, le père de Léopold Sédar Senghor.

La plupart des chansons en l'honneur de Senghor se focalisent sur ses compétences intellectuelles³¹⁰ qui font de lui «un messie doté des armes de la modernité»³¹¹. Ce profil est un atout de poids dans ce contexte où «le personnel politique, les militants et les électeurs étaient sensibles, de manière égale, au fétichisme du diplôme et du verbe».³¹² Abdoulaye Mboup, ébloui par l'envergure du poète-président, le traite avec une grande révérence :

<i>Wooy porofesër</i>	Ô le professeur
<i>Waaaji la muy bàkk</i>	C'est l'homme de la situation que nous célébrons
<i>Agereese garameer</i>	Agrégé de grammaire
<i>Doktoor Onoris Koosa</i>	Docteur honoris causa ³¹³
<i>Gisoo Aydunoweer bamu làqoo</i>	Quand Adenauer a disparu
<i>Ba Faraans bëggee ku ko wuutu</i>	Et que la France a voulu lui trouver un remplaçant ³¹⁴
<i>Denu bokk xalaat</i>	Ils ont tous pensé
<i>Afrig yepp xalaat</i>	Toute l'Afrique a pensé
<i>Denu bokk xalaat</i>	Ils ont tous pensé
<i>Wooy denu bokk siyans</i>	Ô ! Ils ont tous pensé
<i>Afrik yepp xalaat</i>	Toute l'Afrique a pensé
<i>Ni sunu waajee nu doy.</i>	Que notre homme était le meilleur choix.
<i>(Fonkleen mbayum wëtteen)</i>	

Ces aptitudes particulières le hissent un cran au-dessus du commun des chefs d'Etat africains et lui garantissent la renommée. Mieux, cette « carte de visite » bien

³¹⁰ Après le baccalauréat, passé à Dakar en 1928, Senghor arrive en France en 1928 et s'inscrit au lycée Louis-le-Grand où il prépare le concours d'entrée à l'École normale supérieure. A la suite de deux tentatives infructueuses, il se tourne vers la Sorbonne où il obtient en une licence de lettres classiques en 1931 et un Diplôme d'études supérieures l'année suivante. Senghor s'engage alors dans un projet de doctorat d'Etat portant sur « Les formes verbales dans les langues du groupe sénégal-guinéen (sérère, peul, wolof, diola) » avec comme sujet de thèse complémentaire « La poésie orale à Joal et à Fadiouth ».

Après un premier échec, il réussit à l'agrégation de grammaire en 1935, en plein service militaire. A sa démobilisation, il débute sa carrière de professeur de lettres classiques au lycée Descartes à Tours en octobre 1935 avant d'être muté au lycée Marcelin-Berthelot de Saint-Maur-des-Fossés, dans la région parisienne, en 1938. Parallèlement à ses activités d'enseignant, il suit des cours de linguistique négro-africaine à l'École pratique des hautes études et à l'Institut d'ethnologie de Paris. Enrôlé en 1939 et fait ensuite prisonnier dans les camps allemands, Senghor reprend ses activités d'enseignant à la fin de la 2nde guerre mondiale. En 1944, il remplace Maurice Delafosse au poste de professeur de langues et civilisations négro-africaines à l'Ecole nationale de France d'Outre-mer.

Pendant les vacances de 1945, au cours desquelles il est au Sénégal dans le cadre de ses recherches, Senghor rencontre Lamine Guèye, leader de la SFIO, qui le convainc de s'engager en politique. Il est élu député du Sénégal à l'Assemblée nationale française à l'issue des législatives en octobre (1945).

Pour le parcours scolaire et universitaire détaillé de Léopold Sédar Senghor se référer à Joseph Roger DE BENOIT, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne, 1998 et à Lilyan KESTELOOT, *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, Paris, Editions Saint-Paul, 1986.

³¹¹ BONHOMME, Julien et JAOUL, Nicolas, « Grands Hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires », in *Gradhiva* n°11, 2010, p. 19.

³¹² DIOP, Ousmane Blondin, *Les héritiers d'une indépendance*, Dakar - Abidjan - Lomé, NEA, 1982, p. 26.

³¹³ Senghor a été fait Docteur honoris causa par plusieurs universités. Il a reçu au cours de sa vie trente sept fois cette distinction (source : site web de l'Académie française).

³¹⁴ Le chanteur évoque l'élection de Léopold Sédar Senghor à l'Académie des sciences morales et politiques en 1969, en remplacement de l'ancien chancelier de la République fédérale d'Allemagne, Konrad Adenauer, décédé deux ans plus tôt.

garnie le fait apparaître comme un cadeau du ciel, une chance pour son peuple. C'est pourquoi Samba Diyé Sall, plein d'admiration, demande à ses compatriotes d'adhérer sans réserve à la vision et au projet de l'homme de sciences :

*Kono wiw negertid
Kam woni gandal men
Njaaren negirtid
Gandal leydi men.
(Kooten Senegaal)*

Vive la Négritude
C'est notre savoir
Rendons hommage à la Négritude
Le savoir de notre pays.

La satisfaction qu'affiche Penda Madame Bâ n'a pas non plus pour base un bilan élogieux de l'action du leader mais une fascination face au charisme de celui-ci.

*Naqyaade mi naqyiima
Mbo naqyaaki komi naqyiido
Mi naqyiima e laamu Lewopool.
(Naayee)*

Balancer, je me balance
Même si les autres ne se balançaient pas, moi, je me balancerai
Je me balance avec le magistère de Léopold.

La harangue de Diong Gomis ne repose pas sur une meilleure argumentation. Le chanteur, sans se sentir obligé de fournir une seule raison, enjoint ses concitoyens, comme s'ils avaient une dette vis-à-vis du chef de l'Etat, de rendre grâce à ce dernier : « *Nañu gërëm sunu seef detaa* » (*Deghuleen Super Star*). Dans un moment de vertige, il exprime sa reconnaissance et sa loyauté au « bienfaiteur de la nation ». En effet, dans un élan propre à nourrir le culte de la personnalité, beaucoup de chanteurs se signalent dans cette phase historique par des couplets donnant au président Senghor tous les traits du sauveur :

« (...) tour à tour architecte de la construction nationale, stratège conduisant la guerre contre le sous-développement, pédagogue enseignant les valeurs cardinales d'unité, de travail, de paix et d'harmonie, poète chantant et l'amour et l'Afrique, justicier hiérarchisant les peines et les récompenses, voir prophète annonçant l'âge d'or »³¹⁵.

2. 2. 2. Lamine Guèye, « docteur en droit »

Lamine Guèye est une autre figure que la chanson a contribué à inscrire dans la mémoire collective. Son nom est devenu lié à la souveraineté et à l'unité nationales, surtout après sa disparition³¹⁶, l'hommage posthume étant un cadre idéal de sublimation

³¹⁵ MEMEL-FOTÊ, Harris, « Des ancêtres fondateurs aux Pères de la nation. Introduction à une anthropologie de la démocratie », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. XXXI, n°123, 1991, p. 274.

³¹⁶ Lamine Guèye est décédé en 1968 dans l'exercice des fonctions de président de l'Assemblée nationale.

des qualités³¹⁷. À la fin d'une carrière politique particulièrement remplie qui l'a porté au firmament³¹⁸, il délie la langue à plusieurs chansonniers et fait exhumer les compositions que lui dédiaient ses partisans dans les années de fièvre électorale. Reviennent ainsi à la surface ces chants dus à la bruyante irruption des femmes qui ont introduit « le faste dans la vie politique sénégalaise »³¹⁹ non sans ajouter à la rudesse des compétitions. Mais dans cette atmosphère de deuil consécutive à la perte du respecté leader, ces mélopées sont recyclées et dépouillées de la charge polémique qu'imposait l'âpreté de l'adversité d'alors. Sont privilégiés par le souvenir les insignes du savoir et du pouvoir qu'il a accumulés. Avantagé par son profil de haut cadre bardé de diplômes³²⁰, celui que les militants appelaient affectueusement « Me Lamine Guèye » a en effet donné de la matière à plusieurs chanteurs dont les œuvres sont devenues célèbres³²¹. Dans l'éloge funèbre qu'il lui dédie, Abdoulaye Mboup s'appesantit par exemple sur sa formation universitaire : « *Doktër an duruwa ba nelaw na* » (Le docteur en droit s'est endormi), regrette-il.

La mort, qui a le don d'effacer les contradictions et d'amplifier les actions, sanctifie Lamine Guèye, que l'âge et l'expérience avaient hissé au rang de doyen de la classe politique, en lui conférant le statut « Père de la Nation » qui généralement était exclusivement réservé au chef de l'Etat. Selon le refrain des chanteurs, c'est tout le Sénégal qui, comme une seule famille, pleure son père : « *Réew meppa jooy seen baay* » (Lamine Guèye).

³¹⁷ Léopold Sédar Senghor a, à partir de la fin du bicéphalisme marqué par la déchéance et l'emprisonnement de l'ancien président du Conseil des ministres Mamadou Dia, en décembre 1962, occupé presque toute la scène et été le dédicataire de tous les panégyriques, éclipsant ainsi tous les autres acteurs politiques.

³¹⁸ Lamine Guèye a été, entre autres fonctions officielles, maire de Saint-Louis (1925-1927) et de Dakar (1945-1961), député du Sénégal à l'Assemblée constituante française avec son colistier Léopold Sédar Senghor (1945-1951), sous-secrétaire d'Etat à la Présidence du Conseil du gouvernement de Léon Blum (1946-1947), président de l'Assemblée nationale du Sénégal de 1960 à 1968 (cf. DIENG, Amady Aly, *Lamine Guèye. Une des grandes figures politiques africaines (1891-1968)*, Dakar, L'Harmattan Sénégal, 2013).

³¹⁹ TRAORÉ, Bakary, *op. cit.*, p. 13-14.

³²⁰ Né en 1891 à Médine (au Mali), Lamine Guèye est, comme le dit Amady Dieng, « le premier Noir qui a parachevé ses études en France ». Après son admission au Brevet élémentaire local et quelques années de service comme instituteur, il s'en va en France, en 1916, sur les conseils du député Blaise Diagne. Il y réussit au baccalauréat en 1918, tout en étant sous les drapeaux. Lamine Guèye obtient une licence et un doctorat en droit respectivement en 1920 et en 1921. Il embrasse ainsi le métier d'avocat. Poursuivant ses études, il passe un diplôme d'études supérieures de droit privé en 1929. Guèye exerce les fonctions de magistrat à l'île de la Réunion à partir de 1931. Continuant de concilier activités professionnelles et formation universitaire, il obtient un diplôme d'études supérieures de droit romain et d'histoire du droit en 1933. Lamine Guèye revient sur la scène politique sénégalaise à la disparition de Blaise Diagne, en 1934 (cf. DIENG, Amady, *Blaise Diagne, premier député africain*, Paris, Editions Chaka, 1990, p. 113-117).

³²¹ Mada Thiam et Ndiaga Mbaye, entre autres artistes, lui ont consacré des hommages.

2.2.3. Abdou Diouf, « major de l'École nationale de la France d'Outre-mer »

Le magistère d'Abdou Diouf est aussi révélateur de la manière dont fonctionne « la fabrique des héros »³²² modernes. Le deuxième président de la République du Sénégal, avait, après avoir marché pendant une décennie dans l'ombre de Léopold Sédar Senghor comme Premier ministre³²³, besoin de légitimité personnelle pour asseoir son autorité. Travaillant à une perception valorisante du dirigeant par le peuple, les relais que sont les dépositaires de l'art de la parole s'emparent de toute matière significative pouvant aider à conforter son assise.

Cette reconnaissance lui est d'autant plus indispensable que le nouveau chef de l'Etat n'avait pas été plébiscité par la voie des urnes, mais « parachuté » par son prédécesseur et mentor.³²⁴ Et accédant au pouvoir vingt ans après l'indépendance, Abdou Diouf ne peut ni revendiquer une participation au « combat historique », à cause de son âge, ni se réclamer ouvertement d'une ascendance royale, par ses origines. Ses panégyristes misent alors amplement, pour surmonter ces handicaps, sur la reconstitution de son « récit de vie ».

L'argument majeur qui permet de le placer à la hauteur de ses aînés est le parcours académique. Son *curriculum vitae* est livré au public avec une verve qui vise à démontrer que la promotion de Diouf était loin d'être due au hasard. Le chanteur Thione Seck, en souhaitant la bienvenue au « nouvel homme fort du pays », par exemple, retrace

³²² Expression empruntée à Pierre Centilivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, auteurs d'un ouvrage intitulé *La fabrique des héros* (Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998).

³²³ Abdou Diouf a été nommé premier ministre en 1970 à la suite d'une révision constitutionnelle qui créait ce poste sept ans après la suppression de celui de président du conseil de ministres et l'institution d'un régime présidentiel déconcentré. Cette position particulière qui le consacrait comme le dauphin du président lui octroyait une petite place dans certaines chansons dédiées à Senghor. L'on peut citer celle de Samba Diyé Sall (*Kooten Senegaal*) :

<i>Njaaren Adbu Juuf</i>	Rendons hommage à Abdou Diouf
<i>Kam woni salndu leydi men</i>	C'est le pilier de notre pays
<i>Njaaren Adbu Juuf</i>	Rendons hommage à Abdou Diouf
<i>Njaaren Senegaal.</i>	Rendons hommage au Sénégal.

³²⁴ Sa nomination au poste de premier ministre avait suscité le courroux de plusieurs compagnons du président Senghor qui avaient les mêmes ambitions que lui. Ces remous se sont exacerbés et ont débordé le cadre du Parti socialiste après la réforme constitutionnelle de 1976 qui donne au premier ministre la prérogative de terminer le mandat en cours « en cas de décès ou de démission du président de la République ou lorsque l'empêchement est déclaré définitif par la Cour suprême ». C'est en application de cette disposition (l'article 35 de la constitution) qu'Abdou Diouf succède à Senghor qui quitte volontairement le pouvoir le 31 décembre 1980, à deux ans des élections présidentielles. Le journaliste Abdou Latif Coulibaly consacre de larges passages à cet épisode dans son ouvrage sur l'histoire politique du Sénégal (cf. COULIBALY, Abdou Latif, *Le Sénégal à l'épreuve de la démocratie. Enquête sur 50 ans de lutte et de complots au sein de l'élite socialiste*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 97-134).

l'itinéraire de celui-ci en présentant chacun de ses diplômes comme une victorieuse bataille :

Études primaires à l'école Brière de Saint-Louis
Études secondaires au Lycée Faidherbe de Saint-Louis
Abdou Diouf est bachelier en 1955
Études supérieures à la Faculté de droit de Dakar
Licencié en droit public en 59
Licencié en sciences politiques en 59
Breveté de l'École nationale de la France d'Outre-mer
.....
Entré et sorti major [de l'École nationale] de la France d'Outre-mer.³²⁵
(*Xàll leen yoon wi*)

Tous les griots qui se mettent au service du locataire du palais exploitent cette veine épico-mystique en présentant l'excellence de l'étudiant et la fulgurance de l'ascension du fonctionnaire comme la preuve que l'homme a été d'abord béni du ciel avant d'avoir la faveur de son peuple. Ces chants à la gloire du nouveau chef de l'Etat sont diffusés en permanence par la radio pour agir sur l'inconscient collectif. L'étouffement des récits concurrents fait le reste. Pour soustraire Abdou Diouf définitivement à la tutelle de « l'ancien président », la machine du pouvoir traque l'image de ce dernier dont l'un des plus sûrs refuges était la culture populaire. Le ministre de l'Information est alors, rapporte Abdou Latif Coulibaly, chargé de conduire « la politique de « *désinghorisation* » sur les ondes et les antennes. Le Sénégal officiel devint amnésique. Le trou de mémoire était profond de 21 ans »³²⁶.

Cette politique a été fatale à plusieurs artistes qui portaient au pinacle le poète-président, mais elle a surtout porté un sérieux coup à la conservation et à la sauvegarde du patrimoine musical national dont un pan a été ainsi perdu, les œuvres mises à l'index n'étant pas seulement censurées, mais également souvent effacées, comme l'atteste ce témoignage troublant d'un ancien agent de la radiodiffusion nationale :

(...) à chaque changement de régime ou tout au moins, chaque fois qu'un homme politique était écarté du pouvoir ou n'avait plus droit d'être cité, pour une raison ou une autre, les chants laudatifs qui se rapportaient à ce dernier disparaissaient tout simplement des ondes, avec même le risque de les voir détruits. C'est ce qui a été au demeurant, le

³²⁵ Pour plus de détails sur le passage d'Abdou Diouf à l'École nationale de la France d'Outre-mer, se référer à LÔ, Ibrahima, « Le Sénégal à l'ENFOM : regards croisés des Elèves stagiaires et des Administrateurs (1930-1960) », in *BIFAN*, tome LI, sér. B, n°s 1-2, 2001, p. 91-150.

³²⁶ COULIBALY, Abdou Latif, *op. cit.*, p. 130.

triste sort de la plupart des œuvres de qualité, sorties des ateliers professionnels du Théâtre national Daniel Sorano »³²⁷.

CONCLUSION

La « bande-son » des indépendances fonctionne comme une instance privilégiée d'édification des lieux, objets et figures de ralliement collectif. Par la teneur et le ton, elle véhicule une vision qui fait de la décolonisation le tournant le plus décisif de l'histoire du Sénégal. Elle sublime l'action d'illustres ancêtres qui ont rempli les siècles précédents tout en construisant la geste des dirigeants contemporains dont la portée de l'action est à la mesure des plaies du passé colonial et précolonial. Cette oscillation de la chanson dévoile la complexité des rapports que la génération de l'indépendance entretient avec l'histoire qui fait tantôt l'objet d'une idéalisation et d'une nostalgie, tantôt l'objet d'un discours critique qui se veut émancipateur.

Le Sénégal indépendant, héritier du combat de héros valeureux et bénéficiaire des prières d'une pléiade de saints, terre de « jonction entre la tradition guerrière et la paix islamique »³²⁸, de « rencontre entre l'honneur et la foi »³²⁹ ne peut qu'aspirer à jouer les premiers rôles, selon les aèdes. Et cette représentation, pour échapper à l'usure du temps, est régulièrement revivifiée à travers le rituel de la célébration annuelle de la fête nationale. Et ces communions sont des occasions de rappeler le lien entre le destin national et l'histoire personnelle du chef de l'Etat. Ce dernier est le symbole du nouveau guide éclairé dont la compétence est établie par les performances académiques. Les hymnes qui étayent sa légitimité ouvrent un horizon qui persuade qu'« Une nation est née »³³⁰. Et ce cri est à la fois exultation et exhortation, car il dit aussi bien l'importance des acquis que l'immensité des défis.

³²⁷ DIAKHITÉ, Kadialy, *op. cit.*, p. 152.

³²⁸ DIA, Mamadou, *Mémoires d'un militant du Tiers-Monde*, Paris, Publisud, 1985, p. 136.

³²⁹ DIA, Mamadou, *op. cit.*, p. 136.

³³⁰ Titre d'un film documentaire de Paulin Soumanou VIEYRA réalisé en 1961, au lendemain de la commémoration du premier anniversaire de l'indépendance du Sénégal.

Chapitre 2

LES VOIES/VOIX DE LA « CONSTRUCTION NATIONALE »

« Le discours nationaliste qui a formulé la revendication pour l'indépendance et la souveraineté nationale s'est trouvé être, comme le fait remarquer Aminata Diaw, par la force des choses, un discours identitaire et unitaire »³³¹. Après l'accession à l'indépendance, la question de la réalisation de la nation est au cœur de la réflexion politique comme de la production littéraire et artistique. Amener tous les citoyens à se sentir concernés et à s'engager dans cette œuvre de construction d'une « nation mobilisée, unifiée et tendue vers une aspiration commune »³³² ; telle est l'obsession de la classe dirigeante, l'indépendance ne pouvant donner les résultats escomptés que dans le cadre de « l'union des cœurs, des esprits, des volontés, des efforts »³³³. Les lourdes responsabilités que donne la souveraineté imposent à chacun « un véritable investissement humain »³³⁴.

Ce mot du président gambien Dawda Jawara campe avec justesse l'atmosphère :

« L'indépendance n'est pas une formule magique qui transformera l'arachide en diamant. L'indépendance ne signifie pas la pauvreté transformée en richesse du jour au lendemain, ou que le loisir va remplacer le dur labeur. Il [sic] signifie que nous sommes livrés à nous-mêmes, et que nous devons tout gagner par notre ardeur »³³⁵.

Faisant leur cette lecture de la situation, les observateurs attentifs que sont les artistes pointent à l'intention des décideurs les chantiers ouverts par la décolonisation, essaient de sensibiliser les populations aux priorités de l'heure et rendent compte en même temps des pas qui se font.

³³¹ DIAW, Aminata, « Les intellectuels entre mémoire nationaliste et représentation de la modernité », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 550.

³³² PAUTHIER, Céline, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », in GARY-TOUNKARA, Daouda et NATIVEL, Didier, *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI-XXI^e siècle) : Acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 140.

³³³ Léopold Sédar Senghor, dans son message à la nation délivré à la veille de la célébration du premier anniversaire de l'indépendance du Sénégal (publié dans *Dakar-Matin* du 5 Avril 1961, p. 8).

³³⁴ DIA, Mamadou, « La construction nationale : la doctrine, les objectifs, les moyens », in *La Nation en construction*, Dakar, Secrétariat d'Etat à l'Information, à la Presse et à la Radiodiffusion de la République du Sénégal, 1959, p. 50.

³³⁵ MBODJ, Mohamed, « L'invention d'une tradition : anciens sites et nouvelle mémoire ou les ambiguïtés de la célébration de l'indépendance de la Gambie en 1965 », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 245.

1. LES PILIERS DE L'UNITÉ NATIONALE

1. 1. La foi des populations

L'attitude des diverses populations les unes envers les autres est dictée par le sentiment qu'elles ont de constituer une famille dont les liens sont ancestraux. Le président Léopold Sédar Senghor se réjouit de cet acquis non négligeable en ces termes : « Grâce à Dieu, les Sénégalais avaient déjà, depuis longtemps, transcendé les différences de race, de religion, de groupe social »³³⁶. Les musiciens, chargés d'entretenir cette croyance pour consolider l'unité, invoquent avec insistance la communauté de sang. Deux chanteurs peuvent user par exemple des mêmes mots pour ressortir le rapport entre la solidité de la nation et la conscience qu'ont ses fils de la parenté qui les lie les uns aux autres.

<i>Njiiden kay yumma</i>	Soyons unis comme des frères et sœurs de même mère
<i>Njiiden kay baaba</i>	Soyons unis comme des frères et sœurs de même père.
(Birome Ndiaye, <i>Kooten Senegaal</i>)	

<i>Njiiden yumma deey</i>	Ô soyons unis comme des gens de même mère
<i>Njiiden baaba deey</i>	Ô soyons unis comme des gens de même père
<i>Liggoden leydi men</i>	Construisons notre pays
<i>Haa yaara yeeso deey</i>	Pour qu'il aille de l'avant.
(Abdoulaye Samba Sy, <i>Njiiden</i>)	

Le registre lexical utilisé par leurs pairs wolof est le même. Ndiaga Mbaye, dans *Xàjjaloo*, emprunte une démarche conjuratoire, en disant pourquoi la discorde est interdite aux siens :

<i>Buur Yàllaa bind jaamam</i>	Notre Seigneur en créant ses serviteurs
<i>Newoon na nu booloo</i>	Leur avait demandé de s'unir
<i>Fonk liggéey, teral yaay</i>	De tenir au travail, d'honorer leur mère
<i>Juboo, bokk ndey ak bay</i>	De s'unir comme des personnes des mêmes mère et père
<i>Muñ, bañ di xaajaaloo</i>	D'être patient, d'éviter les dissensions
<i>Bañ réeróo, juboo</i>	D'éviter les malentendus, de s'entendre
<i>Bokkiy xalaat, bokk yeene.</i>	D'avoir les mêmes idées, d'avoir les mêmes intentions.

Les chanteurs ne sont pas loin de prêcher l'unanimité, sous la pression des impératifs et sous l'influence du discours hégémonique du pouvoir qui érige la contradiction en obstacle à l'action efficace.

³³⁶ Léopold Sédar Senghor, dans son message à la nation délivré à la veille de la célébration du premier anniversaire de l'indépendance du Sénégal (cf. *Dakar-Matin* du 5 Avril 1961, p. 8).

Dans cette optique, la convocation du terroir ne doit avoir aucun relent de remise en cause de l'entité nationale. Elle doit plutôt être le gage d'une pleine implication dans le processus de renforcement de celle-ci, l'unité et la mobilisation devant partir de la base pour être vécues à toutes les échelles. Ainsi le village de Ndiagianiao prend-il, dans ce refrain, la fonction de cellule, d'espace concret d'application des principes généreux et généraux :

Njagañaaw

Kaay ñu defar suñu réew.

Ndiagianiao

Viens pour qu'on construise notre pays.

Au détour d'une translation, Balla Sidibé montre que souder Ndiagianiao, c'est bâtir le Sénégal, suggérant par là l'adoption de ce modèle d'intervention dans toutes les localités. Amadou Ly confirme l'efficacité de cette démarche pédagogique :

« (...) l'homme, où qu'il soit, se perçoit d'abord par rapport à son environnement immédiat. De là procède son implication dans la vie, qui est plus forte à mesure que l'espace politique se restreint, et se distend proportionnellement à l'élargissement de cet espace. Aussi, le meilleur moyen d'impliquer le citoyen dans la vie de son pays, c'est de lui demander de s'investir dans les activités productives au sein de sa famille, de son clan, de son ethnie, de sa région, et enfin de son pays, selon une démarche par cercles concentriques.

(...) En résumé, être *Fuutanke*, être *Haalpulaar*, être Podorois, me sont des données vitales, et dont j'ai absolument besoin pour avoir le courage de me sentir sénégalais et travailler sereinement au développement du pays. »³³⁷

Le fait que chaque Sénégalais est animé au plus profond de lui-même de la volonté de transformer son quartier, son village, sa ville, sa région, ne peut être que bénéfique à l'ensemble qui les réunit, chaque noyau constituant un foyer à partir duquel on impulse une dynamique qui, loin de le détacher, l'intègre dans « le Sénégal en marche ». Cet état d'esprit partagé, la représentation naturellement flatteuse que chacun fait, par exemple, de sa propre ethnie et les préjugés que l'on véhicule sur les autres, provenant moins d'expériences vécues que d'idées reçues, peut ne pas mener à des antagonismes. Cet équilibre a été réussi au Sénégal, selon Makhtar Diouf qui note, pour s'en réjouir :

³³⁷ LY, Amadou, « L'identité culturelle pulaar, son importance, et le rôle de l'artiste dans sa défense et son expansion » in *Parole essentielle... (mélanges offerts à Ferdinand Diarra)*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2000, p. 296.

« L’ethnocentrisme des Sénégalais, au lieu de déboucher sur des tensions et des conflits, s’exprime pacifiquement et aussi, joyeusement, dans des plaisanteries interethniques qui font même complètement fi des barrières de statut social »³³⁸.

Instruit par l’expérience qu’il a de ces brassages, Baaba Maal donne l’assurance que la diversité ethnique n’est pas un obstacle à la cohabitation harmonieuse. Pour lui, frontières et interfaces se confondent :

Saa wii Senegale Mandinka nootoo
Mbiya Senegale Basari na nootoo

Mbiya Senegale Haal pulaar na nootoo
Mbiya Senegale Hasonke nootoo

Mbiyaa Senegale Manjaago nootoo
Mbiyaa Senegale Ñominka nootoo

Maalik Paate So bammum Paate So
To mbawden ummoraade ken Senegaalee.

(*Aguyaaji*)

Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Mandingue réagit
Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Bassari réagit

Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Haal pulaar réagit
Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Hassonké réagit

Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Mandiack réagit
Si tu prononces le mot « Sénégalais », le Niominka réagit

Ô Malick Pathé Sow, père de Pathé Sow
D’où que nous venions nous sommes Sénégalais.

La cohésion nationale chantée ici trouve sa source dans les profondes convergences culturelles. En effet, comme le clame Massaer Diallo, « Les peuples du Sénégal et de la sous-région, tout en parlant des langues différentes, parlent le même langage »³³⁹. Ce trait d’union rend relativement facile la création de formes de solidarité débordant les cadres ethnique ou régional, les populations ayant la conscience d’appartenir à une entité sociopolitique qui va au-delà de leur localité.

³³⁸ DIOUF, Makhtar, *Sénégal : les ethnies et la nation*, Dakar, Neas, 1998 (1^{ère} édition : 1994), p. 61.

³³⁹ DIALLO, Massaer, « Eléments d’invariance culturelle dans la nation sénégalaise (Réflexions sur le rôle de la culture dans la réalisation du fait national) », in TAMBADOU, Moustapha (dir.), *Les convergences culturelles au sein de la Nation sénégalaise*, Dakar, Ministère de la Culture, 1996, p. 58.

1. 2. Le pacte des partis politiques

Les partis politiques qui ont la tâche de conduire les destinées des populations sont chargés de prendre l'initiative, de donner l'exemple à leurs mandants. Ils sont, avec les syndicats, promus, à la place des institutions traditionnelles, comme « instruments majeurs de défense des intérêts des individus »³⁴⁰. Et dans la logique des chantres de l'entente, l'unification sur la scène politique est le meilleur moyen de réaliser l'unité nationale. C'est pourquoi lorsqu'en 1966, le PRA-Sénégal³⁴¹, l'unique parti d'opposition légal, intégra l'UPS, parti au pouvoir, ils couvrent de superlatifs les leaders respectifs de ces deux camps

« Convaincus de la nécessité de réaliser l'unité politique pour la sauvegarde et la consolidation de l'indépendance nationale et pour l'accélération du développement économique et social, conformément aux aspirations populaires (...). »³⁴²

Cet accord qui est marqué par l'entrée au gouvernement des principaux dirigeants du PRA³⁴³ tombe comme un vœu exaucé. Les mélodies célébrant cet acte donnent l'impression que toute la classe politique s'était rassemblée. Pour Mada Thiam, ces retrouvailles historiques augurent sans aucun doute des lendemains lumineux pour le Sénégal :

Ndokkale bàmmeex unite nasionaalee
UPS-PRA Senegaale nii la

Kon réew mi bunu feggoo ren ba dewen jéeg te liggéey
Kon bunu deggoo ren ba dewen jéeg mu neexoo.
(UPS-PRA)

Félicitations pour la réalisation de l'unité nationale
UPS-PRA, le Sénégal, c'est ça

Si nous nous mettons ensemble et travaillons d'ici à l'année prochaine
Si nous œuvrons dans l'entente d'ici à l'année prochaine, les fruits seront doux.

³⁴⁰ BERNIER, Jacques, « La formation territoriale du Sénégal », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. XX, n°51, 1976, p. 474.

³⁴¹ Le Parti du Regroupement africain du Sénégal est né en 1958. Il vote « non » au référendum qui a lieu la même année, sous la férule du Général De Gaulles. Le PRA entretient des rapports très tendus avec le pouvoir après l'indépendance du Sénégal. La tension culmine lors des sanglantes élections présidentielles et législatives de décembre 1963 au lendemain desquelles son secrétaire général, Abdoulaye Ly, est arrêté et condamné à deux années d'emprisonnement. Il est amnistié au bout d'une année de détention dans le cadre de la décrispation du climat politique.

³⁴² Extrait du protocole d'accord entre l'UPS et le PRA-Sénégal signé le 13 juin 1966 (cf. LY, Abdoulaye, *Les regroupements politiques au Sénégal (1956-1970)*, Dakar, Codesria, 1992, p. 306).

³⁴³ Abdoulaye Ly (ministre de la Santé et des Affaires sociales), Amadou Mahtar Mbow (ministre de l'Education nationale) et Assane Seck (ministre des Affaires culturelles).

La convergence est le mouvement indiqué par ces voix autorisées qui semblent privilégier « le principe d'unité au détriment du pluralisme »³⁴⁴, le « parti unifié » (euphémisme senghorien) étant un « parti unique de fait ».

C'est sur le même ton qu'elles accompagnent la démarche du président Abdou Diouf. Ce dernier, qui arrive aux affaires dans le contexte de la crise économique des années 1970-80, lance l'idée d'un rassemblement de toutes les forces vives de la nation autour de quelques grands axes politiques. Le nouveau chef du Parti socialiste, qui se veut le « Président de tous les Sénégalais »³⁴⁵, fait le pari de mobiliser ses compatriotes autour des intérêts et des impératifs communs. Ce projet donne un souffle nouveau aux aèdes. Madiop Seck le présente comme le signe de l'ouverture d'une nouvelle page de l'histoire du Sénégal :

<i>Senegaal yeewuleen</i>	Sénégal, réveillez-vous
<i>Mbir feeñ na</i>	Quelque chose est arrivé
<i>Abdu Juuf mi jiitee réew mi</i>	Abdou Diouf qui dirige le pays
<i>Liggéey la woote</i>	Appelle au travail
<i>Ñaq jariño</i>	Vivons du fruit de nos efforts
<i>Kune yam ca la nga moom</i>	Que chacun se contente de ce qui lui appartient
<i>Jógleen taxaw</i>	Levez-vous
<i>Jàppale ko réew mi</i>	Pour l'aider à tenir le pays
<i>Tambaleena Bisimlaay</i>	Il a commencé par <i>Bismillaay</i>
<i>Yalna Yàlla nangu ñaan</i>	Que Dieu exauce les prières
<i>Ba réew mi gëna naat.</i>	Afin que le pays soit plus prospère.

Le nouveau chef de l'Etat ne cherche officiellement pas à phagocytter les partis d'opposition mais à susciter « un accord minimum national sur un certain nombre de problèmes essentiels »³⁴⁶. Son action est bâtie autour de deux idées-forces, le « consensus » et le « sursaut national », qu'il condense dans cette formule : « *Cherchons ce qui nous unit dans le chemin qui nous réunit.* »³⁴⁷ Les premières illustrations de cette politique sont la convocation des états généraux de l'éducation et de la formation³⁴⁸, et le lancement d'un projet d'élaboration d'une Charte culturelle nationale³⁴⁹.

³⁴⁴ BOURMAUD, Daniel, « Aux sources de l'autoritarisme en Afrique : Des idéologies et des hommes », in *Revue internationale de politique comparée*, vol. XIII, n°4, 2006, p. 641.

³⁴⁵ TIRÉRA, Lamine, *Abdou Diouf : Biographie politique et style de gouvernement*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 160.

³⁴⁶ NDAO, El hadj Ibrahima, *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques*, Dakar, NEAS, 2003, p. 404.

³⁴⁷ Discours d'investiture du président Abdou Diouf (cf. *Le Soleil* du 2 janvier 1981, p. 4).

³⁴⁸ Concertations organisés du 28 au 31 janvier 1981 entre l'Etat, les syndicats, les associations de parents d'élèves et autres acteurs système éducatif. Elles sont suivies de la mise place Commission nationale de réforme de l'éducation et de la formation (CNREF) dont les travaux débouchent sur le projet d'« Ecole nouvelle ».

³⁴⁹ Cette initiative qui visait à définir la nouvelle politique culturelle du Sénégal a vu la participation de compétences issues de divers milieux sociaux et politiques. Les travaux se sont déroulés de 1982 à 1989.

Thione Seck relaie cette invite en tentant de traduire ces notions en wolof :

<i>Abdu Juuf a maasek gone yi</i>	C'est Abdou Diouf qui est de la même génération que les jeunes
<i>Kon nanu tëbandoo.</i>	Donc sautons ensemble.
<i>(Xàll leen yoon wi)</i>	

1. 3. L'écho de la radio

La radio qui avait commencé à entrer dans les foyers au cours des années 1950 se retrouve assez vite au cœur de la vie des populations. Elle doit ce succès d'abord à la place donnée aux langues africaines³⁵⁰, les Sénégalais dans leur grande majorité ne sachant ni lire ni parler en français. Son influence s'accroît ensuite, comme le mentionne Moustapha Samb, avec l'apparition du transistor :

« La transistorisation dont l'avènement se situait dans les années 1960 au Sénégal était une véritable révolution dans le paysage radiophonique. D'abord et essentiellement à cause de l'alimentation et à cause de l'acquisition même d'un récepteur radio. (...) C'est donc la naissance des postes miniaturisés avec de petites batteries qui constituait la transistorisation. Avec elle, le problème de la transportabilité des postes était résolu. (...) à l'époque des radios meubles, les gens allaient vers les maisons pour s'informer, mais depuis l'avènement de la transistorisation, les Sénégalais ont la possibilité de s'informer en sortant de chez eux, mieux en allant poursuivre leurs activités, la radio avec eux (...). »³⁵¹

Cette fascination est à la base du cri du cœur de Kounta Mame Cheikh : *Radio Sénégal*. Le chanteur s'exclame au nom de tous les auditeurs impressionnés par la capacité de ce « mass media » à toucher simultanément tous les publics et à créer ainsi des liens entre eux :

<i>Rajo Senegaal</i>	Radio Sénégal
<i>Rey nga te taaru nga</i>	Tu es grande et belle
<i>Aduna amul ci yow solo</i>	Ce bas monde ne t'éblouit pas.
<i>Rajo Senegaal</i>	Radio Sénégal
<i>Ñu ngi lay sant</i>	Nous te remercions.
<i>Mag ak ndaw</i>	Vieux et jeunes
<i>Kenn merul.</i>	Personne n'est mécontent.

Moustapha Kâ, ministre de la Culture au moment où étaient déposées les conclusions de cette réflexion, décrit en ces termes le projet : « Cette mobilisation générale, qui a transcendé tous les clivages sociaux religieux ou idéologique est, je le pense, la première victoire que nous avons remportée sur nous-mêmes ; victoire de l'unité et de la fraternité, manifestée par la volonté réelle de relever ensemble, et soudés, les défis majeurs du développement. La Charte est un bel exemple de consensus national acquis à la faveur de débats auxquels ont participé toutes les couches sociales » (KA, Moustapha, « Baliser le 21^e siècle », in *Le Soleil*, du 27 juin 1989, p. 8.).

³⁵⁰ TUDESQ, André Jean, *La radio en Afrique noire*, Paris, Editions A. Pedone, 1983, p. 35.

³⁵¹ SAMB, Moustapha, *La presse parlée : Évolution et impact de la radio au Sénégal de 1939 à 1972*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991, p. 54.

En saluant à son tour cette œuvre de haute portée, Ndiaga Mbaye s'appuie sur la diversité des programmes pour mettre en exergue le rôle fédérateur de la radio. Le contenu et le rayon de diffusion des émissions font, à l'en croire, tomber les barrières linguistiques et géographiques et rompent ou atténuent l'isolement des couches les plus éloignées.

*Aa taskatu xabaar
Ken du mer ci rajo bi
Yalna la Yàlla yiir
Jàmm neex na*

*Rajodifison nasional bu Senegaal mooy tas xabaar yi ci réew mi
Bàyyiwul ken ginnaaw : joolaa, wolof ba di mandeñ
(.....)*

*Sigicoor, Cees, Saaalum ba ci Ndar
Ana Floow, Oriyantal
Rajo Senegaal wàcc na.
(Taskatu xibaar)*

Ah ! la presse
Personne ne sera mécontent de la radio
Que Dieu la protège
La paix est un délice

C'est la Radiodiffusion nationale du Sénégal qui dissémine les informations dans le pays
Personne n'est laissé en rade : Diola, Wolof, Mandingue...
(.....)

De Ziguinchor, Thiès, Saloum, jusqu'à Saint-Louis
De la région du fleuve, du Sénégal oriental
Radio Sénégal a accompli sa mission.

L'autorité que lui confèrent ses ressorts fait de la radio un outil stratégique dans la consolidation des bases de la nation. Elle sert largement les desseins du pouvoir politique auquel elle permet d'atteindre les masses populaires, d'une part, et d'avoir un contrôle sur la diffusion des messages et des connaissances, d'autre part. Ce média profite aussi largement aux populations, qui, par la magie des ondes, peuvent accéder quotidiennement à certaines informations. Il offre également une tribune précieuse aux artistes eux-mêmes en tant que lieu de production et de diffusion massive de la chanson.

1. 4. Les bras de l'armée

En tant qu'un des premiers symboles de la souveraineté nationale, l'armée a eu droit à des hommages déferents de la part des chanteurs. Ces derniers se sont, dès l'aube de l'indépendance, faits les griots de la « grande muette » dont les gestes sont jugés

suffisamment éloquents. Ndiaga Mbaye choisit de s'appesantir, en évoquant les services régulièrement rendus à la nation par les hommes sous les drapeaux, sur la défense de l'intégrité territoriale qui garantit la quiétude et favorise ainsi la productivité des citoyens :

Ewaay Armée nationale
Forces armées Senegaal
Guddeek beccëg dunu teeral
Ngir jàmmi Senegaal
(.....)
Sàmm nga réew ba mu nooy yow Armée nationale
(Armée nationale)

Ô ! L'armée nationale
Les forces armées du Sénégal
Nuit et séjour, elles sont sur la brèche
Pour le salut du Sénégal
(.....)
Ta vigilance garantit la sécurité du pays, toi, armée nationale.

Ndiaye Samba Mboup loue leur dévouement et leur efficacité en convoquant, en sus du travail qu'elles font à l'intérieur et aux frontières du pays, le rôle qu'elles jouent dans la stabilité des autres États. Il s'enorgueillit de la reconnaissance internationale de leur compétence et de leur réputation d'ambassadeur de la paix obtenues à l'issue de plusieurs interventions sur des théâtres d'opération étrangers et qui sont des motifs de fierté pour les Sénégalais dont ils sont un des lieux d'identification communs :

Ewaay arme Senegaal ca neegi Sinaayi jàmm amna fa
Arme Senegaal ca neegi Liban jàmm amna fa
Arme Senegaal ca Gambiyaa jàmm amna fa
Dëgg-dëgg arme jàmbaar la ñu liggéeyam yàquwul.
(Confédération)

Ô l'armée sénégalaise au Sinaï où la paix est revenue
L'armée sénégalaise au Liban où la paix est revenue
L'armée sénégalaise en Gambie où la paix est revenue
Vraiment l'armée est brave, son œuvre n'est pas vaine.

L'admiration que leur voue Rudy Gomis est due à une autre facette des troupes militaires, celle de réalisateurs d'infrastructures qui participent au désenclavement des régions périphériques et à une meilleure circulation des populations, donc à la création des conditions de l'intégration nationale.

<i>Amna ay rut yu bare fii ci Senegaal</i>	Il y a beaucoup de routes au Sénégal
<i>Yoo xamne seen liggéey jarna miliyaar</i>	Dont le coût devrait atteindre le milliard
<i>Larme liggéey be muy njariñu suñu réew</i>	L'armée les a construites pour l'intérêt du pays
<i>Kon book waaw géore larme Senegaal.</i>	Donc bravo à l'armée sénégalaise.

Alliant vertus guerrières et talents de bâtisseur, l'armée apparaît comme l'incarnation parfaite du civisme. La publicité faite autour des actions des pensionnaires des casernes sonne comme une apostrophe à l'endroit des autres citoyens appelés à faire leurs preuves sur le terrain du patriotisme. Cette polyvalence et cette posture pédagogique sont le reflet de la vocation et des missions qui sont assignées à l'armée par un État pressé par les urgences sur plusieurs fronts tel que le dévoile cette déclaration du président Senghor :

« (...) Or le plus grand honneur qui pouvait être fait à l'Armée nationale était de l'associer à la construction nationale. D'autant qu'elle était, dans les corps de l'Etat, parmi les plus sains, parmi les plus forts, moins par ses forces matérielles que ses forces morales : son respect de la loi et son amour de la patrie, son goût de l'action et son sens de l'efficacité. Aussi l'avons-nous, depuis trois ans associée, davantage chaque année, à l'exécution comme à l'élaboration du Plan de Développement économique et social : non seulement à la construction des ponts et des routes et des digues, pas seulement à la formation technique et professionnelle des jeunes, mais aussi à des tâches aussi diverses que l'administration des départements frontaliers ou la direction de la régie des Transports du Sénégal. D'un mot, refusant d'en faire un corps en marge de la Nation, nous avons voulu associer notre Armée nationale à toutes les affaires nationales, la « politique politicienne » exceptée, qui n'était pas digne d'elle : à nos soucis et à nos joies, à l'examen de nos problèmes, nos difficultés, et à la recherche de leurs solutions »³⁵².

2. L'EXALTATION DE L'EFFORT

La consolidation de l'indépendance et l'affirmation du pays exigent la détermination et la ferveur. Le pays, est mis à l'épreuve de l'autogestion. Le mot d'ordre est : « debout ! » Et tous les « gens de la parole » s'en font presque systématiquement l'écho.

Lasli Fuuta reprend à la lettre le slogan : “Senegaal ngumme” (Sénégal, debout !). Dans cette composition, la génération de l'indépendance est invitée à poser des actes méritant d'être retenus par la postérité :

*So leydi men ne haalee
Ko golle hanki ngonnoo*

Si l'on parle de notre pays aujourd'hui
C'est grâce aux hauts faits d'hier

*Liggodën hande
Jangoo men haalte.*

Travaillons aujourd'hui
Et demain notre action sera contée

Adama Sy, de Jibinande Fuuta, indique les dispositions payantes dans ce contexte en dépréciant les autres stations qualifiées de vaines. Avec *Jonde meere nafataa* il fustige

³⁵² Léopold Sédar Senghor, dans son message à la Nation délivré le 3 avril 1966 (paru dans *L'Unité africaine* du 7 avril 1966, p. 3).

l'inactivité et l'immobilisme symbolisés par la position assise. Troublé par la taille du chantier, Ousmane H. Diop sonne le réveil et la réaction immédiate :

<i>Afrik ummo weetii</i>	Afrique, lève-toi, il fait jour
<i>Ustaa doylimaa.</i>	Écoute ton sommeil.
<i>(Bibbe Fulbe)</i>	

La meilleure façon de faire face aux défis est le don de soi, selon Amadou Ciré Dia, de Lasli Fuuta, qui demande à chacun d'être prêt à se sacrifier au nom de la cause commune :

<i>Liggey ko anniya</i>	Le travail est soutenu par la volonté
<i>Refiti heen pellital</i>	Et ensuite par l'engagement
<i>Ndeen noon ngaree pelliten</i>	Donc engageons-nous
<i>Tampanen leydi men.</i>	Donnons-nous de la peine pour notre pays.
<i>(Liggey ko pellital)</i>	

Comme pour poursuivre ce raisonnement, Assane Ndiaye soutient que si chacun accomplit son devoir de citoyen, l'on est en droit d'espérer des lendemains meilleurs :

<i>Yow li nu war ci réew mi</i>	Notre devoir envers le pays
<i>Mooy taxaw liggéey</i>	Est de se mettre debout et au travail
<i>Jéema ñaan ci Yàlla</i>	D'essayer de prier Dieu
<i>Mu defar Senegaal.</i>	De construire le Sénégal.
<i>(Li nu war ci réew mi)</i>	

L'homogénéité des refrains rend compte de cette certitude partagée par les artistes : il n'y a pas d'autre voie que de mettre la main à la pâte.

<i>Fu waay tollu na di liggéey</i>	Que chacun là où il est travaille
<i>Def ci dooleem, def ci xelam.</i>	Investisse son énergie et son esprit.
<i>(Pape Ndiaye, du Rio Band, Senegaal)</i>	

Les harangues se répondent et se répètent, produisant une longue symphonie. Les orfèvres du verbe, à la recherche permanente de tournures et de tonalité susceptibles de toucher la corde sensible du citoyen, ne se contentent pas d'injonctions vagues ou de spéculations autour du culte du travail. Leur propos suggère des directions précises en s'appuyant sur des représentations et des modèles discursifs familiers à l'auditoire.

2. 1. Hymnes à la terre : sur les sillons de l'abondance

Le nouveau départ proposé est présenté comme une forme de retour à la terre nourricière³⁵³ par les dépositaires de l'art oratoire qui accompagnent ces options politiques et économiques de l'Etat du Sénégal. Ils figurent ce mouvement vers les sources en réveillant et en amplifiant les échos des voix qui accompagnaient les travaux champêtres car ceux-ci ont sécrété une abondante production verbale qui exalte les vertus de l'effort physique. Au plan artistique, c'est la redécouverte d'un important fonds, chaque phase du travail agricole, du défrichage à l'engrangement du mil dans les silos (le labour, les semailles, le sarclage, la moisson, le battage du mil), correspondant à une série de mélodies destinées à stimuler le paysan, à rendre le labeur plus supportable et à permettre de coordonner les efforts du groupe. Babacar Fall campe ainsi l'atmosphère que créait le chant dans les champs :

« Une véritable ode au labeur est alors déclamée pour entretenir l'élan des travailleurs, parfois piqués, dans le vif de leur orgueil, pour que les rangs restent serrés et les sillons soient bien retournés et labourés. L'exaltation est si forte qu'elle invite à défier la soif et la chaleur. Chacun des travailleurs est pris dans une dynamique collective qui l'amène à se surpasser pour se montrer brave et ainsi préserver sa dignité »³⁵⁴.

Dans cet élan de galvanisation, Ndiaga Mbaye (*Bayileen*) puise dans cet imaginaire rural plus parlant pour sa cible. Il exhume la légende de Demba War, sûr de l'impact qu'elle aura dans le paysannat :

<i>Ewaay réew mi yeen bayileen</i>	Chers compatriotes, allez cultiver la terre
<i>Njariñ laa ngi ci suuf si</i>	Le salut est dans la terre
<i>Defleen ni baay Demba Waar</i>	Faites comme Demba War
<i>Ca waar wa</i>	Au travail.

Le personnage de référence symbolise chez les Wolof l'ardeur au travail. Selon le récit qui l'institue comme le héros des champs, l'inlassable paysan s'est, absorbé par la passion du labeur, mis à cultiver jusqu'à la mer dont les eaux finirent par l'engloutir. La légende de Baay Demba Waar est donc une célébration de l'abnégation et de l'opiniâtreté

³⁵³ Dans les années 1960, 70% de la population du Sénégal est dans les zones rurales et 80% de la population vit des seules ressources de la terre (cf. PÉLISSIER, Paul, *Les paysans du Sénégal. Les civilisations agraires du Cayor à la Casamance*, Saint-Yrieix, Fabrègue, 1966, p. 1).

³⁵⁴ FALL, Babacar, *Sénégal : Le Travail au XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 2010, p. 17.

du cultivateur. Très significative pour ce dernier, elle a inspiré l'un des plus célèbres ballets du Cercle de la Jeunesse de Louga³⁵⁵.

La pertinence de la réintroduction de ces repères réside dans le fait que, dans le cadre d'une société agro-pastorale, rompre définitivement avec le système colonial, c'est renouer adéquatement avec une activité fondamentale et des valeurs cardinales. Dans son étude sur l'histoire du Fouta Toro, Oumar Kane souligne cette corrélation entre la production économique et le système axiologique :

« L'agriculture est la première des activités économiques du Fuuta. C'est une activité ouverte à tout le monde sans exclusive. Elle honore celui qui l'exerce et ne fait déroger personne. Elle assure l'indépendance de l'individu qui s'y consacre. Il suffit de ne pas reculer devant l'effort et la fatigue pour être agriculteur »³⁵⁶.

La convocation par le chant de ces symboles vise à permettre d'exploiter judicieusement les ressources du pays, à fouetter l'orgueil des acteurs nationaux et à pousser les populations à se réapproprier des valeurs fondatrices de la condition humaine. En effet, dans la société agraire³⁵⁷ c'est par le labeur seulement que l'individu révèle ses capacités et son rang dans la communauté³⁵⁸. Aussi le travail de la terre est-il magnifié ici en tant que source à la fois d'indépendance, de dignité et de reconnaissance sociale :

Woy jambaar ca waar wa
Billaay loo liggéey du yaa ko moom
Ni ngembuleen
Réew mi ñooy boroomée

Ô ! C'est aux champs qu'on reconnaît les braves
Le fruit de ton travail ne te revient-il pas toujours ?
Ceignez-vous les reins
Ce pays est nôtre

Billaay mbay lu baax la
Billaay xëy suba ba ngoon di bey yaay
Ngir teranga
Nàq reerul boroomée.

Ô ! La culture est une bonne chose
Ô ! Cultiver du matin au soir
Pour se réaliser
La peine n'est jamais perdue.

Youssou Ndour se joint ainsi à ces exhortations, avec *Jambaar*, adapté d'une des pièces de cette foisonnante poésie champêtre qui témoigne de la centralité de l'activité agricole, en poussant le cultivateur à se surpasser, à se faire champion dans le maniement de la

³⁵⁵ Pour un aperçu du répertoire de cette renommée troupe folklorique consulter : KEBE, Ibrahima, Contribution à une meilleure connaissance de la jeunesse de Louga, monographie de fin d'études, Dakar, INSEPS, 1984 ; WADE, Ousseynou, La force du verbe dans la tradition orale wolof : l'exemple des chants du Cercle de la jeunesse de Louga, mémoire de DEA, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2008.

³⁵⁶ KANE, Oumar, *La première hégémonie peule. Le Fuuta Tooro de Koli Teyella à Almaami Abdul*, Paris/Dakar, Karthala/Presses Universitaires de Dakar, 2004, p. 217.

³⁵⁷ Pour l'espace sérère, voir l'étude d'Amade FAYE : « Performance et variabilité en pays sérère. L'exemple des chants de culture-A kim o njoom », in DAUPHIN-TINTURIER, Anne-Marie et DERIVE, Jean (eds) *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, 2005, p. 363-374 (CD Rom).

³⁵⁸ FALL, Babacar Fall, *op. cit.*, p. 20.

houe, de la daba ou de l'hilaire, en faisant fi de l'étendue du champ et de la chaleur des rayons de soleil³⁵⁹.

Ces situations d'émulation sont aussi créées et entretenues par le recours permanent à un grenier de sagesses parmi lesquelles l'on peut citer l'adage « *Ñàq jariñu* » (Qui sue savourera). Cette conception recoupe les principes de la religion musulmane. Les guides confrériques sénégalais se distinguent par des discours et des actes engageant les fidèles à vouer un culte au travail. Emblématique est le cas des Baay Faal dont le credo « *Jëf jël* » (l'accomplissement par l'action, le travail) est le condensé d'une idéologie qui élève le travail au rang de prière. Et le gouvernement ne manque pas de s'adosser à ces dispositions favorables des communautés pour tenter d'améliorer la productivité et accroître le niveau de vie des paysans, des pasteurs et des pêcheurs. Pour à la fois résumer et expliciter l'esprit de son projet économique, il met à profit le riche fonds verbal servant à doper le cultivateur, en combinant ces deux formules familières aux populations : « *Jëf jël, ñaq tedd* » (Que chacun trouve le bonheur dans le fruit de ses efforts). Cette trouvaille devient le slogan qui ouvre chaque édition de l'émission phare de la Radio éducative rurale, « *Diiso* ».

C'est dans l'atmosphère de ces campagnes d'explication menées par des dirigeants « obsédés par la question de savoir comment assurer la participation populaire aux programmes de développement »³⁶⁰ qu'Aminata Sarr, de Lasli Fuuta, se fait allègrement l'annonciatrice de la bonne nouvelle en égrenant les avantages de la mécanisation balbutiante que sont l'allègement de la peine, la rapidité des travaux, l'augmentation du rendement, etc. :

Koo ngaree cooden jale
Peeje kese ngarii

Achetons des houes
De nouvelles méthodes sont arrivées

Koo mbadaa heen puccu maa
Peeje kese ngarii

Tu les attaches à ton cheval
De nouvelles méthodes sont arrivées

Ko aan tan e bingel maa

Toi seul et ton enfant

³⁵⁹Voir par exemple sur le *kañu*, chants d'auto-louange wolof du paysan wolof : Amar Samb, « Folklore wolof du Sénégal », in *BIFAN*, tome XXXVII, n°4, octobre 1975, p. 835 ; MBUP, Samba, « Défi, bravade et antagonisme dans la littérature wolof », in *Bulletin des études africaines de l'INALCO*, vol. V, n°9, 1985, p. 54-55 et 59-60 ; KEITA, Abdoulaye, *La poésie orale d'exhortation, l'exemple des bàkku des lutteurs wolof (Sénégal)*, thèse de doctorat d'université, Paris, INALCO, 2008, p. 69-70.

³⁶⁰ DIOP, Momar-Coumba, « Etat, pouvoirs et société. Essai sur les trajectoires du Sénégal contemporain », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*, Dakar/Paris, CRES/Karthala, 2013, p. 43.

Peeje kese ngarii

De nouvelles méthodes sont arrivées

*Koo ñalawma gooto ngesa
Peeje kese ngarii.
(Indépendance)*

Un champ, c'est en un seul jour
De nouvelles méthodes sont arrivées.

2. 2. Les champs/chants du devoir : du lopin à la patrie

La focalisation des harangues sur les champs dénote une volonté de valorisation de ce premier terrain à fertiliser, d'une part, et d'exploitation des propriétés symboliques de l'image végétale pour interpeller toutes les consciences, d'autre part. La polysémie de l'expression « *bey sa waar* » (cultiver son lopin de terre ou, au sens large, faire son devoir, jouer sa partition, etc.) fait que, en demandant à ses compatriotes de se saisir des instruments aratoires et de s'ébranler vers les champs, Abdoulaye Mboup ne cible pas que les paysans :

*Nanu gàddu ëlléer yi jublu ci mbey mi
Tool bi mooy Senegaal
Ku nekk bu la wërsëk dabee
Bul fàtte sa réew mi.
(Nanu gàddu ëlléer yi)*

Prenons les hilaires et mettons-nous à cultiver
Le champ, c'est le Sénégal
Que quiconque rencontre la fortune
N'oublie pas ce pays sien.

Le chanteur procède à une dilation de l'espace champêtre dont la superficie recouvre de ce fait l'étendue du territoire national. Cette extension transforme chacun des secteurs d'activités en lopin de terre que l'attributaire doit défricher et cultiver méticuleusement. La sueur n'est donc pas attendue que du paysan. Elle n'est pas le produit exclusif du travail manuel. Elle symbolise aussi l'effort physique et intellectuel.

L'hivernage n'est pas dans cette perspective une saison de trois mois. Waatoo Sita en fait le déclic pour changer la face du pays, le moment pour l'ensemble des citoyens de se mettre à l'œuvre. Toutes les conditions de l'action étant réunies, l'artiste enjoint le peuple d'entamer la marche vers son destin :

*Te denulaa fal jawriñ ci toolug njàmbaar
Nekkatoo cib noor
Ndax waame yaa ngi
Te yepp yembna
Nekkatoo yit cig lëndëm
Ndax sa yepp yembna
Te sab jant fenkna
Feddalil say ngemb Senegaal*

Te jublu ci bey saw sas mbay mu gaaw te rafet
(.....)

Ragaluñuw naaj
Loo tobbi dina ñu ko suul nde galliwuñu.
(*Waxtu wi jotna*)

Tu as été élu guide sur le champ d'honneur
Tu n'es plus en saison sèche
Car les pluies diluviennes sont là
Et tout est prêt
Tu n'es plus dans les ténèbres
Car tout autour de toi est prêt
Ton soleil s'est levé
Ceigne-toi davantage les reins, Sénégal
Et laboure ton champ de la plus belle manière

(.....)

Nous n'avons pas peur du soleil
Nous remblayerons tout semis (dans le quel tu auras mis un grain) car nous ne sommes pas
déracinés.

Le chant est une transposition de la poésie champêtre qui a le don de stimuler le cultivateur et de coordonner les efforts du groupe. Il utilise les mêmes procédés pour pousser chaque citoyen à donner le meilleur de lui-même et engager tous les Sénégalais dans une synergie transformatrice.

L'éventail des acteurs et des activités utiles au décollage du pays est suggéré par Ndiaga Mbaye (*Bayileen*) qui convoque et congratule des entreprises qui se sont fait remarquer dans le « champ du devoir » :

Siskomaa ba ca Puut
Ceeb ak soow ma ca yoonu Pir
Ñoo jàppale Senegaal ca waar wa.

La SISCOMA³⁶¹ à Pout
Le riz et le lait caillé sur la route de Pir
Sont d'un apport considérable pour le Sénégal.

Ce procédé, qui a aussi le don de piquer au vif ceux qui ne se sont pas fait distinguer, est employé pour la même cause par Boy Diallo. Dans *Ndaro-dén*, celui-ci énumère plusieurs sociétés nationales et services de l'Etat, entre autres organes vitaux, comme pour inviter tous ceux qui ont été omis à s'acquitter eux-aussi de la part d'investissement qui leur est impartie dans la chaîne de la production pour assurer la viabilité du pays.

³⁶¹ La Société industrielle sénégalaise de constructions mécaniques et de matériels agricoles.

Les refrains qui fusent des poitrines dans cette étape historique semblent dériver tous de cette règle : « Dis-toi que le travail de chacun est utile à tous, que le travail de tous est profitable à chacun »³⁶².

CONCLUSION

Convaincus que « l'indépendance réelle est l'affirmation collective d'un peuple dans la solidarité »³⁶³, les chanteurs ont invoqué l'unité jusqu'à l'incantation pour amener les citoyens à croire en un même destin et à se battre pour le réaliser. Le Sénégal « un et indivisible » est en grande partie le produit et le projet de voix de la nation convaincues que la foi et le rêve partagés construisent la communauté aussi efficacement que toutes les mesures officielles. Ainsi à côté du politique, l'art s'est attelé à mettre en condition les populations, en brandissant les éléments moteurs de la cohabitation et de la communion, que décline Jean-François Kola ainsi :

« Passé commun, legs ancestral, consentement, désir de vivre ensemble sont les ferments, les caractères d'une nation qui voudrait assurer sa pérennité. La nation est finalement cette « conscience morale » qu'a une communauté même diverse, d'appartenir à un même passé, de construire le présent et de regarder dans le même sens dans sa projection du futur. La nation est donc à la fois histoire qui se médite, présent qui se construit et futur qui se conçoit dans l'oubli, dans la reconnaissance des erreurs historiques et la farouche volonté d'aller de l'avant »³⁶⁴.

Il cible les locomotives de ce mouvement et situe les responsabilités individuelles et collectives. En leur insufflant l'énergie nécessaire aux efforts attendus, il pousse les citoyens à aller au front, à l'assaut des défis et des difficultés, à travers des « chants d'une haute valeur poétique, d'une bouleversante sentimentalité [qui] sont accueillis et [qui] se trouvent sur toutes les lèvres du jour au lendemain »³⁶⁵.

La chanson oriente ainsi la fureur et la fougue nées du nouveau climat politique vers la réalisation d'objectifs obéissant aux enjeux de l'heure et aux projections de l'Etat du Sénégal. Au lendemain de l'indépendance, l'on ne se bat plus avec des fusils mais avec

³⁶² Paulin Soumanou Vieyra, dans le film documentaire *Une nation est née* (1961).

³⁶³ Discours de Léopold Sédar Senghor prononcé lors de son séjour au Nigéria le 7 février 1961, cité par ZUCCARELLI, François, *La formation de l'unité nationale du Sénégal*, mémoire, Paris, Centre des hautes Etudes administratives sur l'Asie et l'Afrique moderne, 1963, p. 133.

³⁶⁴ KOLA, Jean-François, *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire*, thèse de doctorat, Abidjan/Limoges, Université de Cocody / Université de Limoges, 2005, p. 63.

³⁶⁵ KANE, Mohamadou, « L'écrivain africain et son public », in *Présence Africaine* n°58, 2^{ème} trimestre 1966, p. 25.

des houes, hilaires et daba, entre autres. Dans le discours officiel, cette opération qui est lancée porte le nom de « bataille du développement ».

Chapitre 3

BALLADES SUR LES SENTIERS DU DÉVELOPPEMENT

Les harangues sur l'unité et le travail qui rythment la première décennie des années 1960 sont le contrepoint du discours officiel, qui a pour leitmotiv le développement. Celui-ci est en effet considéré par l'élite politique comme la condition *sine qua non* d'une indépendance réelle, et par conséquent comme l'objectif vers le quel tous les efforts doivent être tendus. Le mot d'ordre est donc de s'éprouver (pour soi et pour les siens) afin d'éprouver le sentiment de liberté et de souveraineté. Cette obsession fait naître une constellation de représentations autour de ce nouveau mythe. Les appels poussés par les artistes s'inscrivent dans ce souci d'indiquer la direction, le sens³⁶⁶ de la marche. Ils enveloppent des conceptions du développement que nous pouvons déceler à travers les signes qui reflètent les critères d'appréciation et les manifestations de l'évolution du pays, le lexique qui décrit les leviers principaux, etc.

1. VISAGES ET USAGES DU DÉVELOPPEMENT

La finalité du développement est en principe toujours la satisfaction des besoins matériels et non matériels des membres de la société qui le produit. Mais les modèles n'en varient pas moins car obéissant aux buts précis que leur assignent leurs concepteurs. Pour appréhender la vision qui sous-tend les discours émanant de notre corpus nous interrogerons le lexique se rapportant au développement. Frappante est par exemple la récurrence des expressions « *yahra yeeso* » et « *jëm kanam* » qui signifient respectivement aller de l'avant, évoluer, en pulaar et en wolof.

Cette insistance dit clairement l'attachement au progrès social. Les mots-clés qui semblent préciser cette idée sont « *naatànge* » (prospérité en wolof) et « *bamtaare* » (développement en pulaar). « *Naatànge* » renvoie à l'abondance, donc à l'autosuffisance et « *bamtaare* » au développement endogène, c'est-à-dire à une amélioration des conditions de vie basée sur la valorisation de la culture³⁶⁷.

³⁶⁶ Sens est ici entendu aussi bien comme voies et moyens que comme finalité.

³⁶⁷ Cette approche a été vulgarisée dans le Fouta à partir des années 1960 avec la création, sous la houlette d'Amadou Malick Gaye, de Fedde 'Bamtoore Pulaar, une association pour la renaissance de la langue pulaar. Moussa Abou NIANG définit ainsi la notion de *bamtaare* : « un idéal de développement de type

Une autre distinction qui permet d'appréhender davantage la conception du développement en œuvre est introduite à travers l'opposition « *bari* » (en quantité)/« *barkeel* » (béni, donc plus bénéfique, ce qui sous-entend la qualité et la portée)³⁶⁸. L'objet de la quête est donc ici le bien-être, qui n'est pas réductible à « une affaire d'expansion globale de la production, de croissance quantitative du produit national » ou à « l'augmentation de la production agricole et industrielle »³⁶⁹.

Le schéma adéquat est donc celui qui est apte à « assurer notre croissance économique et sociale en même temps que notre développement culturel »³⁷⁰. Ces multiples dimensions font du développement un idéal exigeant un travail sans relâche. C'est pourquoi un artiste comme Ouza Diallo prône l'action concrète et affiche une méfiance vis-à-vis des discours propagandistes. Il clame son indifférence face aux étiquettes idéologiques, aux professions de foi et aux slogans, préférant juger les acteurs du jeu politique au résultat³⁷¹ :

<i>Nii laa mel, nii laa mel</i>	« Je suis comme ça, je suis comme ça »
<i>Matul wax say gaay</i>	Ce n'est pas utile de le dire
<i>Defal ñu gis</i>	Agis et on verra
<i>Bu yàggee ñu xam la</i>	Et avec le temps, on te découvrira
<i>Ñii naan kapitaalist lañu</i>	Ceux-là disent qu'ils sont capitalistes
<i>Ken du ne déet</i>	Personne ne dira non
<i>Lu neex waay mu wax</i>	Chacun peut dire ce qu'il veut
<i>Ken du ne déet</i>	Personne ne dira non
<i>Boodee kapitaalist doom</i>	Si tu es capitaliste, mon fils
<i>Ñun suñu fuu</i>	Nous, on s'en fout
<i>Liggéeyal</i>	Mets-toi au travail
<i>Bu yàggee ñjariñ feeñ.</i>	Si tu persévères, les fruits tomberont.
<i>(Nii laa mel)</i>	

nouveau, ancré dans la culture et partagé par les différentes parties prenantes pour l'amélioration de conditions de vie plus humaines. Cette amélioration cherche à respecter la culture "pinal" des principaux intéressés et à prendre en compte leurs potentialités, leurs véritables problèmes (non ceux qui sont créés de toutes pièces par d'autres), respectueux de leur environnement et prenant en compte tous les aspects de leur vie » (NIANG, Moussa Abou, Alphabétisation et démarche d'approche-village, dans la perspective du *Bamtaare* conçu comme une alternative au « développement » de type occidental. L'expérience du Programme Intégré de Podor dans la vallée du fleuve Sénégal (1985-2000), mémoire en vue de l'obtention du Diplôme des Hautes Etudes de Pratiques Sociales, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 96).

³⁶⁸ Voir par exemple la chanson de Ndiouga Dieng intitulée *Foire internationale*.

³⁶⁹ DIOP, Adama Baytir, *Le Sénégal à l'heure de l'indépendance. Le projet politique de Mamadou Dia (1957-1962)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 252.

³⁷⁰ Léopold Sédar Senghor, dans son dernier message à la Nation délivré le 31 décembre 1980 et publié dans *Le Soleil* du 02 janvier 1981, p. 6.

³⁷¹ Ce scepticisme lui est inspiré par la sagesse populaire. L'artiste se réfère aux dictons suivants : « *Nit la mu jëf la, du la mu wax* » (l'homme se juge à ce qu'il fait et non à ce qu'il dit) ; « *Falléen bët folli nopp* » (éclusez les yeux, détronnez les oreilles).

2. LE RYTHME DES CHANTIERS ÉCONOMIQUES

Le développement, c'est d'abord l'indépendance économique. Telle semble être la conviction de la classe dirigeante. Les artistes qui partagent quelque part cette conviction s'emploient à hâter l'atteinte de ce stade. Ils n'exposent pas un programme exhaustif, mais donnent des indications pouvant servir de base à l'action politique. Ils énumèrent ce qu'ils considèrent comme les besoins et les préoccupations principales de la majorité de la population et ouvrent des voies pour leur satisfaction.

2. 1. L'autosuffisance alimentaire

Elle vient en premier dans l'ordre des priorités. La production d'une nourriture suffisante en quantité et en qualité est le premier signe d'équilibre socioéconomique. Comme on l'a vu dans le chapitre sur le travail, l'agriculture apparaît comme la locomotive de l'économie, l'activité la plus apte à pourvoir aux besoins des populations. Ainsi dans leurs exhortations, les chanteurs ne se limitent pas à l'appel laconique à aller à l'assaut de la terre. Diong Gomis, du Super Star, désigne les variétés à privilégier :

<i>Nañu bey gerte gi</i>	Cultivons l'arachide
<i>Nañu bey ñebbe ji</i>	Cultivons les haricots
<i>Mani nañu bey dugub ji</i>	Cultivons le mil
<i>Mani nañu bey ceeb bi</i>	Cultivons le riz
<i>Ndax réew mi jëm kanam</i>	Pour que le pays aille de l'avant.
<i>(Degluleen Super Star)</i>	

Des cultures vivrières de subsistance et des cultures de rente sont ciblées aussi par Laba Sosseh qui pose presque dans les mêmes termes la question de l'autosuffisance alimentaire :

<i>Toppatoo leen mbey mi waay</i>	Occupez-vous de l'agriculture
<i>Toppatoo leen gerte gi</i>	Occupez-vous de (la culture de) l'arachide
<i>Toppatoo leen dugub ji</i>	Occupez-vous (de la culture) du mil
<i>Aa suñu suuf si baax na.</i>	Ah ! Notre sol est fertile.
<i>(Sénégal An X)</i>	

2. 2. Le port vestimentaire adéquat

Essentiel est le rôle du vêtement qui est à la fois moyen de protection contre les aléas de la nature et parure contribuant à la prestance de l'individu. C'est pourquoi

Ndiaga Mbaye place la culture du coton immédiatement après celle des variétés qui donnent les « denrées de première nécessité ».

Gerte gi soo ko bayee
Su ñoree indi diwlin

Quand tu cultives l'arachide
Mûre, elle donne de l'huile

Wëttéen soo ko bayee
Ñu jël ko ràbb ci piis yii.
(Beyileen)

Le coton, cultivé,
Permet de faire ces tissus.

Abdoulaye Mboup lui emboîte le pas en érigeant le vêtement en indicateur du niveau de vie. Aussi s'incline-t-il devant le dynamisme des acteurs du secteur du textile dans *Fonkleen mbayum wëtteen* :

Layillalaa wooy sunu réew mii ay jàmbaar lanu
Ràbb nanu mbàjj, mbasen, legoos ak perkaal bee.

Ô que les les Sénégalais son braves
Ils ont tissé des couvertures, du bazine, du legos, du percale.

2. 3. L'habitat décent

La physionomie du pays est liée au paysage végétal, à l'allure des habitants mais aussi en grande partie à l'architecture. Et c'est par cette dernière entrée qu'il est plus facile, selon Altiné Diop, de rendre compte des changements en cours dans Dakar, la capitale, au lendemain de l'indépendance.

Yeew tan karci Ndondi haa ari Baay Gaynde

Regarde, du quartier Ndondi jusqu'à Baye Gaïndé...

La transformation de ces quartiers qui voient sortir de terre des logements sociaux autorise aussi, de l'avis d'Abdoulaye Mboup, tous les espoirs :

Padduwaa, Jëppël, Liibarte, Mermuus, Waagu ñaay, Santinel
Buleen yàkkamti nde réew mi tabax lay doonee
(Jëmbëtleen garab)

Pattes d'Oies, Dieuppeul, Liberté, Mermoz, Ouagou Niayes, Centenaire
Ne vous impatientez pas, car tout le pays sera construit.

Cette poussée de l'immobilier est en effet la meilleure preuve le pays est en chantier, donc en marche, car « Quand le bâtiment va tout va »³⁷², rappelle Médoune Diallo (*Setsi sumu Senegaal*) pour encourager cette option :

*Ndax De Gaulle moom noonna na taax yi jóg
Bu taax jógee réew mi naataan.*

Car De Gaulle avait dit : que les édifices s'élèvent
Si les édifices s'élèvent le pays sera prospère.

Abdoulaye Mboup complète le tableau en mentionnant un élément devenu incontournable, à savoir l'électricité qui est à la fois un indicateur et un facteur de développement :

*Kantin ya ca Sandaga ak marse Waagu ñaay sa kaw
Gaarupeer tey foo tollu ey séen ko defay leer nàññ.
(Jëmbëtleen garab)*

Les cantines de Sandaga et du marché Ouagou Niayes
La gare routière, aujourd'hui, on l'aperçoit de partout, brillante de lumière.

2. 4. La mobilité permanente

La possibilité effective de se déplacer d'une localité à une autre n'est pas un fait banal au milieu du XX^{ème} siècle. Les moyens de transport modernes ne sont pas encore à la portée de tous. Ainsi l'état des lieux dans ce secteur après quelques années de souveraineté constitue, pour Altiné Diop, l'une des meilleures illustrations de l'amélioration, aux plans qualitatif et quantitatif, des conditions de vie. Témoin de grandes mutations, il raconte à travers *Jamaanuji* ses propres aventures pour édifier les plus jeunes et suggère aux gens de sa génération de regarder dans le rétroviseur pour mesurer le chemin parcouru :

<i>Yeew tuggude e Sen Luwi Senegaal</i>	Regarde, de Saint-Louis du Sénégal
<i>Ko haa aran maa e Maatam e kagulaade</i>	Jusqu'à Matam, la ville aux innombrables pirogues
<i>Reson flew fofnde Altine yilliima</i>	Toute la région du fleuve, Altiné l'a parcourue
<i>(.....)</i>	
<i>1945 hay oto woodaani</i>	En 1945, il n'y avait même pas une voiture
<i>Ko dannotoodo Fuuta maa dañ njoobaari</i>	Tout voyageur devait se munir de provisions
<i>Ko fiya e koydemum ko haa ara Lingeeri.</i>	On allait pied jusqu'à Linguère.

³⁷² Médoune Diallo attribue ici au général de Gaulle la célèbre phrase prêtée au maçon et homme politique français Martin Nadaud. Ce dernier aurait exactement dit, dans un discours prononcé à l'Assemblée nationale le 5 mai 1850 : « Vous le savez, à Paris, lorsque le bâtiment va, tout profite de son activité ».

La chanson ne passe pas seulement en revue les initiatives susceptibles d'avoir un impact direct sur le quotidien des populations, elle établit les liens entre les différents secteurs de la vie. Ndiouga Dieng, par exemple, ne se contente pas de souligner l'effet de la Foire internationale de Dakar sur la balance commerciale du Sénégal. Il entrevoit aussi les retombées de l'événement sur le tourisme et les autres secteurs d'activités.

*Njariñ a ngi nii ubbina fi tey
Ñaari at yu nekk dina am
Yalna Yàlla nangu ñaan mayin bepp sax
Lii bu saxee xel yepp dina dal
Tourisme bi yokku
Devise yi duggusi
Réew mi jëm kanam ba linu doon sàkku am.
(Foire internationale)*

Une initiative très avantageuse vient d'être lancée ici aujourd'hui
Elle est renouvelée tous les deux ans
Que Dieu exauce nos vœux et préserve cet acquis
Si cela perdure, nous aurons tous l'esprit tranquille
Le tourisme va se développer
Des devises vont entrer
Le pays ira de l'avant, et nous atteindrons nos objectifs.

L'interdépendance entre les branches de l'économie est une donnée que ne perd pas non plus de vue Abdoulaye Mboup qui met en évidence, dans *Namu gàddu illээр yi*, les liens entre l'artisanat, le tourisme, l'industrie, les transports routier, aérien et maritime pour convaincre l'auditoire que le Sénégal est bien parti. Les interactions débordent même largement le champ économique, les besoins des populations tournant à la fois « autour de lieux physiques, matériels, moraux, intellectuels et symboliques »³⁷³.

3. LES EMPREINTES DU CACHET CULTUREL

Il a été déjà prouvé que le développement ne peut pas être envisagé « dans la seule perspective d'une accumulation d'objets de consommation produits en toute méconnaissance des besoins, aspirations et désirs de ceux-là même qui en sont les destinataires »³⁷⁴. Ces besoins et leurs modes d'expression étant tributaires de la culture qui imprègne les pensées et détermine les comportements, les modèles économiques ne

³⁷³ LY, Amadou, « L'identité culturelle pulaar, son importance, et le rôle de l'artiste dans sa défense et son expansion » in *Parole essentielle... (mélanges offerts à Ferdinand Diarra)*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2000, p. 295.

³⁷⁴ SÈNE, Pape Massène, « La collecte des traditions orales et la notion de littérature orale », in *Le Soleil* du 02 septembre 1982, p. 7.

peuvent être féconds que s'ils s'adaptent aux réalités culturelles. C'est cette vision qui traverse, selon Moustapha Kâ, la Charte culturelle nationale :

« Passant en revue toutes les entraves au développement, la Charte culturelle préconise comme solution l'insertion du fait culturel dans un projet global de société. Autrement dit, elle indique une stratégie pour la maîtrise de toutes les données d'un progrès, réel parce que fondé sur la prise en compte des impératifs culturels. La mise en œuvre de cette stratégie devrait, dans l'immédiat comme à l'avenir, nous permettre, ainsi que l'a souligné le président Abdou Diouf, d'éviter les aspects traumatiques et inhibiteurs de toute pratique qui ne viserait qu'à assurer le bien-être matériel des populations, laissant, par là-même, la porte ouverte à la croissance sans développement. »³⁷⁵

L'équilibre et l'épanouissement ne peuvent être atteints sans la prise en compte dans tous les projets et initiatives des valeurs et des répertoires symboliques qui les véhiculent, semble résumer Baaba Maal qui place l'imaginaire au cœur du développement :

Neddaagu leydi men noddî ko ñeeñaagu, son njabii
Neddaagu leydi men noddî ko ñeeñaagu, son njabii
Woni daari hanki men, cifti e jimdî men pindinooji
Woni daari hanki men, cifti e jimdî men pindinooji
Wuurtini hanki men, ne findina daaninoobe
Ina waajo nder jamaanu haa artira majjunooße
Wallitii liggotoobe, weltinii berdemen
Ne yayna laabi men sabu yidde bural men.

L'identité de notre pays repose sur notre ingéniosité, sachez-le
L'identité de notre pays repose sur notre ingéniosité, sachez-le
Ce sont nos légendes, nos devinettes et nos contes éducatifs
Ce sont nos légendes, nos devinettes et nos contes éducatifs
Qui font revivre notre passé et réveillent ceux qui dormaient
Prodiguent des conseils qui peuvent ramener ceux qui s'étaient égarés
Stimulent les travailleurs et réchauffent nos cœurs
Illuminent nos routes pour une vie meilleure.

Ce corpus, dans son entendement, sert à la fois de boussole, de provision et de compagnon, permet d'orienter, de contrôler et d'éclairer la marche de notre société vers le développement. L'extraversion menant fatalement à l'impasse, Baaba Maal préconise le recours aux savoirs endogènes pour renouer avec l'identité et se placer, dans le même mouvement, sur la voie du progrès.

<i>Ñißen lasli men</i>	Fixons notre histoire
<i>Liggoroden kay gande men</i>	Servons-nous de nos savoirs
<i>Ina beyda faayiida men</i>	Cela renforcera notre prestige
<i>Senegaal men ne yahra yeeso.</i>	Et propulsera notre Sénégal en avant.
(Tono)	

³⁷⁵ KÂ, Moustapha, « Baliser le 21^e siècle », in *Le Soleil*, du 27 juin 1989, p. 8.

Pour Ousmane Hamady Diop, la valorisation de la culture est la base de tout développement, même de l'essor économique tout court.

<i>Dimaagu ngendi</i>	De la souveraineté de la nation
<i>Ko ngodaagu leydi</i>	Découle la viabilité de la terre
<i>Yellitde ngalumen</i>	Revaloriser nos richesses
<i>Daranaade pinal</i>	Défendre la culture
<i>Yellitde ngalumen</i>	Revaloriser nos richesses
<i>Daranaade pinal</i>	Défendre la culture.
<i>(Sukaabe leydam)</i>	

C'est aussi le sens de l'appel d'Idrissa Diop dans *Kaweel Cosaan* qui rappelle que la culture, eu égard aux enjeux qu'elle cristallise, doit être un chantier prioritaire :

<i>Namu liggéey sumu cosaan</i>	Valorisons notre tradition
<i>Ba bu ëllëgee ken du nu reetaan.</i>	Afin que demain personne ne rie de nous.

Il se met ainsi dans le sillage du Cercle de la Jeunesse qui, en s'inspirant du diptyque de Léopold Sédar Senghor, *Enracinement et Ouverture*, indiquait, avec *Festival*, les moyens de féconder et de fructifier au besoin les ressources culturelles locales :

<i>Nu jël ca li fi woon dekkali ko</i>	Nous allons puiser dans ce qui existait
<i>Jëlaat ci li fi tey nu boole ko</i>	Puiser dans ce qui existe aujourd'hui et faire un mélange
<i>Mu jur su ëllëgee sibir yu gën</i>	Dont naîtra demain un meilleur produit
<i>Sibir yu gëna neex nu bokk ko.</i>	Un produit que demain nous partagerons.

Dans cet élan d'affirmation de l'identité nationale, la langue est un instrument incontournable car, comme le dit l'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o,

« Chaque langue en tant que culture est la mémoire de l'expérience collective d'un peuple à travers l'histoire. Pas de culture sans langue pour permettre son apparition, sa croissance, sa sédimentation, son explicitation et sa transmission de génération en génération. »³⁷⁶

3. 1. Le suc de la langue

La problématique de la langue est posée dans les pièces de notre corpus avec une fréquence qui atteste de la prégnance du questionnement de Pape Massène Sène :

³⁷⁶ NGUGI WA THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, Editions La Fabrique, 2011, p. 36-37.

« Peut-on parler du développement d'un pays, lorsque le peuple qui le compose, dans sa grande majorité, est culturellement tenu à l'écart de la connaissance et de la maîtrise des instruments de ce développement ? »³⁷⁷

En effet, la non prise en charge de cette équation a pour conséquence de faire perdurer le paradoxe et le drame que constitue la marginalisation de la majorité. Car, n'ayant pas accès à la langue officielle qu'est le français, des pans entiers de la population sont privés de certaines connaissances et compétences. Et le pays se passe ainsi surtout de la contribution de la plupart de ses fils dont la créativité reste étouffée³⁷⁸. Faute de mettre à la disposition des populations dans les langues qu'elles maîtrisent les savoir et les savoir-faire utiles à leur réalisation, des énergies sont transformées en forces d'inertie.

Conscient de cette douloureuse situation, Baaba Maal prévient subtilement contre les risques de cette déperdition continue des potentialités et s'appesantit sur les opportunités qu'offre l'alphabétisation :

Demngal men wonaa sara e neddaagu meeden
Njanngen, njannginen, nafoore maa ar.
(*Aguyajji*)

La langue n'est pas un élément négligeable de notre personnalité
Apprenons, enseignons, les retombées viendront.

Habité par le même souci, Boy Guissé établit une corrélation entre l'enseignement des langues nationales et le développement de la communauté :

<i>Enen bandiraabe</i>	Chers parents
<i>Tiinnoden e koye meeden</i>	Faisons des efforts pour nous-mêmes
<i>Njajngoyen demngal meeden</i>	Allons apprendre notre langue
<i>Bamtaare leñol meeden.</i>	Pour le développement de notre communauté.
(<i>Njanngen</i>)	

Se chargeant d'argumenter le plaidoyer, son compère Abdoulaye Samba Sy pose l'utilisation des langues africaines dans les diverses sphères publiques comme une condition de participation des masses populaires à l'édifice national.

<i>Njanngen demde men</i>	Apprenons nos langues
<i>Njanngen demde men</i>	Apprenons nos langues
<i>Liggoden leydi men</i>	Construisons notre pays
<i>Haa yahra yeeso deey.</i>	Pour qu'il aille de l'avant.
(<i>Njiide</i>)	

³⁷⁷ SÈNE, Pape Massène, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁸ Moins de 15% de locuteurs du français (voir Introduction générale).

Au détour de comparaisons frappantes avec les autres pays, Médoune Diallo pousse, dans *Xale yi yeewuleen*, ses compatriotes à conférer la dignité qui sied aux langues locales qui portent les chants et les jeux, entre autres instruments d'éducation et de formation de jeunes citoyens nourris aux valeurs et idéaux de leur communauté, et mis à l'abri de certains complexes et tentations. Il caricature au passage le style yéyé pour détourner ses interlocuteurs du mimétisme.

Les options stratégiques qui se dégagent des énoncés de ces chanteurs peuvent être résumées par cette réflexion d'Amadou Ly :

« Pour être sincère, irréversible et efficace, l'engagement dans la lutte pour le développement national passe nécessairement par une perception correcte de tous ses enjeux : il faut donc que chacun y aille avec les siens, d'abord pour son terroir, travaille selon ses intérêts et sa connaissance de son milieu, communique par le biais de sa langue maternelle, ait la possibilité de jouir et de se réjouir des apports culturels propres de son groupe et de les proposer aux autres groupes avec lesquels il constitue la Nation, bref de se sentir responsable et respecté. Autrement dit, il faut qu'on donne aux individus la possibilité d'être eux-mêmes, de voir, de juger, d'imaginer, de proposer, à travers leur culture. Le développement du Sénégal, comme de tout pays, en passera par là, ou ne se fera pas »³⁷⁹.

3. 2. La partition de l'artiste

Les musiciens ne se positionnent pas comme des observateurs mais comme des acteurs à part entière du processus de développement. Les registres qu'ils manient et le rôle qu'ils jouent entre les différents pôles de la communauté les hissent, dans leurs propres représentations, à un échelon particulier.

Idrissa Diop profite de la description des activités qui rythmaient la vie du Village des arts pour ressortir la profondeur de l'œuvre d'un artiste.

Village des Arts <i>artist a fa nekkoon</i>	Le Village des arts était occupé par des artistes
<i>Yatt ak liggéey loolu moo fa amoon</i>	La sculpture et le travail étaient leur quotidien
<i>Artist yi bokk dëkk màkkaan</i>	Les artistes vivaient dans le même espace
<i>Bokk coono tabax bopp yile.</i>	S'efforçaient ensemble d'œuvrer à l'éveil des consciences.

Le chanteur se classe fièrement parmi ceux qui ont la tâche de forger les consciences, d'élever le niveau de culture de ses congénères. Aussi, tenant à la préservation de ce pouvoir, invite-t-il ses pairs à éviter de banaliser ou de dévoyer leur métier. L'artiste doit, selon Idrissa Diop, rester sur les cimes, comme l'albatros de

³⁷⁹ LY, Amadou, *op. cit.*, p. 297.

Baudelaire, c'est-à-dire refuser d'être à la solde des politiciens et autres riches. Cette image du créateur au service du peuple largement déployée dans *Xaralekat* traverse aussi *Kaweel Cosaan* :

Kon nanu liggéey
Fexe leen diisoo aka waxtaan
Bañ di woy nit ki ngir xaa lisam
Buñ ko defee kune dina kontan.

Mettez-vous donc au travail
 Tâchez de vous concerter et de discuter
 Evitez de chanter quelqu'un pour son argent
 Si nous le faisons, chacun y trouvera son compte.

Le discours de Médoune Diallo emprunte les mêmes accents. L'auteur de *Xale yi yeewuleen* réclame de la considération pour le patrimoine artistique local dont les apparences peuvent cacher la fonction et les vertus.

Boo demee Marok ndeysaan
Fowum seeni réew lañuy fowee
Foo manti dem mu di noonu
Kon nak nañu ko tambalee def
Waxuma ay kibaano ritmoo
Ñu di ko woy suñu woyum réew
Bët yi set na xaleyi yewwu leen.

Si tu vas au Maroc *ndeysaan*
 Ils jouent aux jeux de leur pays
 Partout où tu vas, c'est pareil
 Donc commençons à faire de même
 Je ne dis pas de prendre des rythmes cubains
 Pour y plaquer des chants de notre pays
 Le jour s'est levé, jeunes, réveillez-vous.

S'appuyant sur son expérience, Youssou Ndour, en concluant *Xaley réew mi*, revendique explicitement la part de l'artiste dans la construction nationale, en tant que « porteur de paroles »³⁸⁰ doublé d'un homme d'action.

Man nak wàll wi fa fèete
Maaki samay gay
Pexe mune ñu ngi koy jéem
Ngir sunu réew mi naat
Sunu bëggee suñu réew mi naat
Deñoo wara booloo
Te kat fu waay mana ne
Sañ caa def lu baax yaay.

Moi, dans le domaine qui est le mien
 Mes amis et moi
 Nous essayons de tout faire
 Pour que notre pays soit prospère
 Si nous voulons que notre pays soit prospère
 Nous devons nous unir
 Et chacun, où qu'il soit
 Doit pouvoir apporter sa contribution positive.

Ces plaidoyers dévoilent la diversité des facettes et des modes d'opération de l'art : moyen de distraction, levain d'éveil, activité économique...

³⁸⁰ Expression tirée du titre de l'ouvrage d'Alioune-B. DIANÉ, *Senghor, porteur de paroles* (Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2010).

4. L'AN 2000 : L'ÈRE/AIR DU BONHEUR

L'An 2000 est perçu pendant les premières décennies de l'indépendance comme l'année du développement. Cette date fait l'objet d'une fixation à partir de la fin des années 1960. Le ton est donné à travers le III^{ème} Plan dont les projections s'intégraient dans les « perspectives globales à long terme "Horizon An 2000" »³⁸¹. Les références à cette échéance à laquelle le Sénégal doit être « une nation développée en entrant dans une société industrielle »³⁸² abondent dans les discours du Président Senghor et les documents du gouvernement ou du parti³⁸³.

Léopold Sédar Senghor choisit, pour attiser le vent d'espoir qui balaie le pays au lendemain des indépendances, ce repère temporel qui « marque, plus que la fin d'un siècle, celle d'un millénaire »³⁸⁴. Ce tournant historique est un stimulant pour les générations qui ont la chance d'être au rendez-vous. Il cristallise tous les rêves, enflamme les imaginations et bande les énergies. Cette fièvre est assez perceptible dans le paysage urbain. En témoigne la mention « 2000 » qui apparaît souvent sur les enseignes des commerces et autres établissements. C'est dans l'espace culturel cependant que l'emballement est le plus visible. Des artistes et des promoteurs culturels n'hésitent pas à associer le nom de leur orchestre ou de leur entreprise à la date magique, comme pour placer leur destin sous les meilleurs auspices, l'an 2000 symbolisant un avenir resplendissant : Tam Tam 2000³⁸⁵, Etoile 2000³⁸⁶, Africa An 2000³⁸⁷, Studio 2000³⁸⁸...

³⁸¹ République du Sénégal, *III^{ème} Plan quadriennal de développement économique et social (1969-1973)*, Dakar, Ministère du Plan et de l'Industrie, juillet 1969, p. 29.

³⁸² « Message à la conférence des étudiants UPS : Le Président Senghor a défini l'objectif majeur », in *Dakar-Matin* du 22 septembre 1969, p. 4.

³⁸³ Léopold Sédar Senghor, *Rapport de politique générale au VII^{ème} congrès de l'Union progressiste sénégalaise*, Dakar, 27-30 décembre 1969 ; Parti Socialiste, *20 ans de gouvernement socialiste : faits et chiffres*, Dakar, NEA, 1977 ; République du Sénégal, *Décret n° 71-566 du 21 mai 1971 relatif à la transcription des langues nationales* [Exposé des motifs], etc.

³⁸⁴ Léopold Sédar Senghor, *Rapport de politique générale au VII^{ème} congrès de l'Union progressiste sénégalaise*, Dakar, 27-30 décembre 1969, p. 27.

³⁸⁵ Groupe créé en 1976 à Mulhouse, en France, par des musiciens d'origine capverdienne nés et ayant grandi à Dakar.

³⁸⁶ Orchestre créé en 1981 autour du chanteur El Hadji Faye et du guitariste Badou Ndiaye, après la scission de l'Etoile de Dakar dont l'autre partie a, sous la houlette de Youssou Ndour, formé le Super Étoile. L'Etoile 2000 s'est disloqué en 1984.

³⁸⁷ Orchestre créé par Salho Dièye dit Pacheco en 1981.

³⁸⁸ Studio d'enregistrement monté en 1981 par El Hadj Ndiaye, photographe de formation devenu ensuite entrepreneur culturel, avec l'appui de partenaires suisses. La mise en place du Studio 2000, qui est un des premiers studios modernes ouverts au Sénégal, était, selon le promoteur, un moyen de valoriser la culture nationale et de contribuer au développement économique du pays à la fois.

Le délire est aussi porté par la discographie. L'orchestre Number One donne par exemple à ses volumes V et VI le titre *Objectif 2000*³⁸⁹. Mais l'acte le plus révélateur de l'empreinte laissée par les discours de Léopold Sédar Senghor sur les consciences revêt la forme d'une chanson. Son auteur Salho Dièye³⁹⁰ est un idéaliste particulièrement sensible aux allocutions du poète-président. Il prend à la lettre ces prévisions de Léopold Sédar Senghor qui se plaît à redessiner à chaque occasion les contours du Sénégal du futur :

« Nous voulons être, en l'An 2000, une nation moderne où chaque citoyen mangera à sa faim et aura un logement décent ; où chaque personne pourra, pendant ses loisirs, jouir de créations culturelles sénégalaises dans des domaines aussi divers que la poésie et le roman, le théâtre et le cinéma, les arts et les sports : où tous les hommes et tous les groupes socioprofessionnels non seulement jouiront, comme maintenant, des libertés fondamentales inscrites dans la constitution, mais participeront effectivement à la vie politique et économique, sociale et culturelle de la Nation. »³⁹¹

Dopé par ces généreux desseins, Salho Dièye se fait spontanément la doublure, l'écho et l'agrément de la voix de Senghor. Il s'approprie le discours du président de la République, le reformule et l'amplifie. L'artiste cherche ainsi à partager son optimisme avec l'ensemble de ses compatriotes. Il ne bâtit pas pour ce faire une argumentation à partir de schémas, d'hypothèses, de mesures économiques et d'indicateurs classiques. Il

³⁸⁹ Number One du Sénégal, *Objectif 2000*, 1980. Ce titre ne renvoie à aucune des chansons parues sur les deux disques. Il rend compte cependant de l'ambiance générale, de l'attraction que cette date exerce sur les artistes.

³⁹⁰ Salho Dièye Pacheco a été figé par la caricature dans les habits d'auteur au répertoire fort modeste (avec comme d'un seul titre *L'An 2000*) ou d'artiste errant. Derrière cette image réductrice se cache tout un cheminement. Né en 1945 à Saint-Louis, il s'est destiné assez tôt à la musique, et plus précisément au maniement des instruments à vent (flûte et saxophone), d'où le surnom de Pacheco, qui lui a été donné en référence au célèbre flûtiste et producteur musical dominicain Johnny Pacheco. Salho Dièye a, à son arrivée à Dakar, rejoint le Star Band au début des années 70 avant de participer à la création du Dounya Orchestra de Rufisque. Il fera un bref passage au Super Étoile de Youssou Ndour en 1981 avant de monter son propre orchestre, Africa An 2000. Au cours de la même année, il obtient une bourse du ministère de la Culture pour faire quatre ans d'études de lutherie en France. A son retour au Sénégal, il tourne le dos à l'univers des boîtes de nuit et autres salles de spectacles, et s'illustre plutôt par des tournées dans les écoles, des prestations gratuites dans divers événements et des shows improvisés dans les rues de Dakar. (Sur cette dernière partie de la carrière de Salho Dièye, voir : BA, Cheikh, « Mort de Pacheco : Le sax de l'an 2000 s'est tu », in *Le Soleil* du 11 juillet 1988, p. 6).

Salho Dièye est par ailleurs celui qui a mis le célèbre artiste Youssou Ndour dans le circuit du *show-biz*, après l'avoir vu chanter à l'âge de 12 ans dans une pièce de la compagnie théâtrale médinoise Sine Dramatique présentée lors de la Semaine régionale de la Jeunesse et de la Culture. « Pacheco », qui venait de quitter le Star Band, a fait faire au jeune vocaliste ses premiers pas dans la musique au sein du Dounya Orchestra qu'il venait de mettre pied à Rufisque, avant de le placer dans un groupe basé à Dakar. C'est ainsi que Youssou Ndour a intégré le Diamono de Charlie Diop où, en 1975, il a lancé sa première chanson, lors d'un concert organisé au stade Joseph Gaye de Saint-Louis pour rendre hommage au saxophoniste et leader du Star Jazz, Papa Samba Diop dit Mba, qui venait de disparaître. L'enregistrement et la diffusion de cette composition par la radio nationale ont donné à Youssou Ndour une audience inespérée et lui ont ouvert les portes de la prestigieuse formation qu'était le Star Band. (Sur le parcours de Youssou Ndour, consulter les deux biographies suivantes : LAHANA, Michelle, *Youssou Ndour, la voix de la Médina*, Paris, Patrick Robin Editions, 2005 et ARNAUD, Gérard, *Youssou Ndour, le griot planétaire*, Paris, Editions Demi-Lune, 2008).

³⁹¹ « Message à la conférence des étudiants UPS : Le Président Senghor a défini l'objectif majeur », in *Dakar-Matin* du 22 septembre 1969, p. 4.

se saisit simplement de la conclusion de Senghor qui devient sa prémisse : 2000 est l'année inaugurale de l'ère du bonheur. Avec la naïveté du débonnaire, Salho Dièye proclame que chacun aura enfin sa place au soleil, que le confort et l'épanouissement intégraux seront accessibles à tous. Et ce décor par lequel il campe l'avenir auquel est promis le peuple lui donne des raisons de prêcher la confiance et la patience. La charnière de son chant se veut rassurante :

<i>L'An 2000</i>	L'An 2000
<i>L'An 2000</i>	L'An 2000
<i>L'An 2000 atum naatànge la</i>	L'An 2000 sera une année de prospérité
<i>Boo amee muñal</i>	Si tu es riche, sois patient
<i>Boo ñàkkee muñal</i>	Si tu es pauvre, sois patient
<i>L'An 2000 atum naatànge la.</i>	L'An 2000 sera une année de prospérité.

La foi intacte, Salho Dièye continue, armé de son saxophone, de marteler cette prophétie et de distiller l'optimisme, bien des années après le départ de Léopold Sédar Senghor du pouvoir. L'apologiste attitré de l'an 2000 a pu par ces réitérations transmettre ce rêve à ceux qui n'avaient pas eu écho de la voix de Senghor, prolongeant ainsi la parole et les projets de ce dernier.

CONCLUSION

Vu à travers le prisme des œuvres artistiques, le développement ne se mesure pas par les chiffres et autres paramètres conventionnels. L'angle de traitement que choisissent les chanteurs révèle que les indices de production, la croissance économique, le revenu par tête d'habitant, etc., ne suffisent pas pour rendre compte des réalités quotidiennes et des aspirations des populations. Aussi les couplets sont-ils focalisés sur les dispositions et les actions qui permettent de transformer qualitativement la vie des citoyens. En s'appliquant à prendre en charge les diverses dimensions du développement, ils rappellent que la nature, le mode d'expression et les moyens de satisfaction des besoins sont amplement tributaires de la culture des communautés. Ce n'est donc pas par hasard que sont absents des préoccupations des artistes le rattrapage du retard économique et technologique des pays nouvellement indépendants³⁹² et l'accession au « niveau de consommation des pays occidentaux »³⁹³. Les chansons ne reprennent pas non plus le discours sur le sous-développement qui est au cœur des débats des élites politiques. Elles

³⁹² DIOP, Ousmane Blondin, *Les héritiers d'une indépendance*, Dakar, NEA, 1982, p. 34.

³⁹³ ND'A, Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 38.

se caractérisent plutôt par ce souci de rendre compte à la fois des problèmes concrets et des efforts de résolution de ceux-ci.

La chanson de Salho Dièye « Pacheco », véhiculant l'utopie du président Senghor, a contribué ainsi à semer l'espoir d'un futur lumineux dans l'inconscient collectif sénégalais d'où les différentes lectures dont il fera l'objet au fil du temps. Dans l'atmosphère de crise aiguë qui s'installe, le refrain finit par prendre une tonalité comique pouvant, selon l'humeur ou la sensibilité de l'auditeur, sonner comme une façon d'évacuer la déception et ou de narguer les naïfs qui avaient cru au miracle. Il sera concurrencé par les voix d'acteurs qui, ne trouvant pas le chemin du salut deux décennies après les prometteuses indépendances, ne contiennent pas leur lassitude et leur amertume.

TROISIÈME PARTIE

Chapitre 1

DES ÉCUEILS ET ÉPINES DE L'INDÉPENDANCE : LES TRÉMOLOS DU MALAISE

Le Sénégal souverain entame sa seconde décennie sous des auspices peu heureux, car, comme l'écrit Maati Monjib, « les promesses des semailles de l'indépendance se font attendre : les fleurs de l'enthousiasme (patriotique) se fanent sans donner de fruits (sociaux) »³⁹⁴. Le décollage espéré est compromis par une conjonction de facteurs dont la « conjoncture mondiale » (chocs pétroliers, « détérioration des termes de l'échanges »), les aléas climatiques (cycle de sécheresses) et les mauvais choix politiques. Les faibles performances économiques et la mauvaise gestion des ressources publiques produisent une situation sociale tendue dont l'un des signes les plus visibles est l'animation du front syndical, avec les revendications et les luttes des travailleurs de certains secteurs comme l'éducation.

La musique, qui a aidé à galvaniser le peuple et à entretenir l'espoir, ne peut manquer d'accuser le coup. Elle fait nécessairement écho au bémol mis à l'enthousiasme et à l'espérance qui avaient balayé tout le pays. Cette phase critique accouche d'œuvres avec une autre tonalité où perlent le doute, l'angoisse, la protestation et la contestation³⁹⁵. Celles-ci tentent de redéfinir le sens de l'indépendance et de promouvoir une nouvelle vision du pouvoir.

1. LE COÛT ET LE GOÛT DE LA MOISSON DE L'INDÉPENDANCE

La chronique de la musique à la fin de la première décennie des indépendances est moins enjouée. Les couplets laissent souvent percevoir des trémolos de tristesse ou de colère dans la voix des chanteurs. L'atmosphère sied de moins en moins à

³⁹⁴ MONJIB, Maati, « Mamadou Dia : l'éthique et le politique », in *Regards sur le « diaïsme » (actes du pré-symposium sur l'œuvre du président Mamadou Dia)*, Dakar, s.l., 1996, p. 106.

³⁹⁵ La plupart de ces œuvres n'ont pas la même diffusion que les « chants patriotiques » favorables au régime en place, la radio nationale, contrôlée par l'Etat, étant dans une position de monopole. Elles n'en sont pas moins accessibles au public, par le biais de la cassette ou du spectacle. Elles peuvent aussi être réinterprétées par des troupes de quartiers dans le cadre de leurs activités culturelles. Il faut aussi noter que la censure radiophonique d'une chanson ou l'interdiction de vente d'une cassette sur le marché aiguissent souvent la curiosité du public et accroissent le succès de l'œuvre. *Président* d'Ouza Diallo est un exemple éloquent.

l'autosatisfaction, aux déclarations triomphalistes et aux projections débordantes d'optimisme. Les premiers bilans obligent bien des forces vives à s'interroger sur le sens de l'indépendance déclarée.

Waattoo Sita insinue, par exemple, que la rupture tarde à venir en entonnant *Jàmmi réew*, une chanson tirée de *Moom sa réew*³⁹⁶, un texte écrit en 1958, dans le feu de la lutte pour la décolonisation, pour montrer l'urgence de la libération. La reprise de ce poème une décennie après l'indépendance est symptomatique de l'évolution du pays. L'utilisation du privatif atteste que bien des pas restent à faire pour parachever l'indépendance :

Réew mu yorul boppam
Xanaa nekk cig njaam
Ci day- day lay dëkk
Te ay aajoom du faju

Un pays qui n'est pas souverain
Mais plutôt réduit à l'esclavage
Se démène sans répit
Sans arriver à résoudre ses problèmes

Réew mu yorul boppam
Du mana def lamu bëgg
Te massa moom ci xéewël

Un pays qui n'est pas souverain
Ne peut pas faire ce qu'il veut
Ne peut pas prétendre à la prospérité

Lumu yóotu mu raw ko
Lumu yaakaar mu tas
Kenn du ko nawloo
Kenn du ko yëgël ndéey
Te kenn du seddële ba xalaat ko
Lii rekkay caggante gu lãmbou toroxte.

Tout ce qu'il convoite lui échappe
Ses espoirs sont toujours déçus
Il n'a l'estime de personne
Personne ne le met dans la confiance
Il n'est jamais pris en compte dans les répartitions
Quelle négligence et quelle misère !

Rester sous la tutelle de l'ancien colonisateur, c'est, selon la chanson, se destiner à un cycle infernal, car c'est repousser la possibilité de prendre des initiatives conformément à ses aspirations, c'est renoncer à tout contrôle sur son propre destin.

Cette frustration habite surtout les jeunes (les étudiants et les élèves en premier) qui ont l'impression de vivre une forme d'occupation dans leur propre pays et ne se satisfont plus d'une indépendance qu'ils considèrent comme purement « nominale »³⁹⁷. Ouza Diallo, qui s'identifie à cette génération, pense qu'il faut « appeler les choses par leur nom ». *Xeet* s'en prend aux dirigeants africains qui, habitués à l'asservissement, retournent se livrer, pieds et poings liés, aux anciens maîtres, au lieu de s'assumer et de

³⁹⁶ Poème publié dans SYLLA, Assane, *Poèmes et pensées philosophiques wolof*, tome IV : *De l'oralité à l'écriture*, Dakar, IFAN, 1996, p. 19-20.

³⁹⁷ BLUM, Françoise, *op. cit.*, p. 163.

faire confiance à leur génie créateur. Il leur reproche d'avoir fait regretter l'indépendance à bien des citoyens paralysés par la déception³⁹⁸ :

*Bi nit ku ñuul amee endepandaas yow
Ñepp neenañ gâce ngaalaama
Ndeketeyoo tey la waalo gëna aay*

Quand le Noir a eu son indépendance
Tout le monde a dit : bravo !
Toutefois, ça allait être pire qu'avant

*Lu tax tey bi nga xamee ne yaa moom sa bopp
Ngay jël xalaatu jàmbur yow
Di ko doxalee yow sa réew*

Pourquoi, aujourd'hui que tu es indépendant
Tu te sers des idées d'autrui
Pour faire marcher ton pays

*Xalam demoon na bay neex yow
Waaye buum ga dagg na
Lii mooy seenu weer mu kaamil.*

Les choses étaient bien parties
Mais, hélas, tout a avorté
La déception est immense.

Devant cette impasse, Góo Bâ n'entrevoit pas non plus de lueur à l'horizon. Le dépérissement des bras valides qui « travaillent plus et gagnent moins », la cherté des « denrées de première nécessité » installent le scepticisme chez l'artiste qui se demande si la devise de cette période n'est pas : « La peine aux masses, le profit à l'élite ». Avec *Indépendance* il accentue la dépréciation en disant en quoi « cette indépendance », qui n'offre pas autre chose que le lot des pays sous domination, est loin de correspondre à l'Indépendance rêvée et méritée :

*Gii endepandans
Amoo ci depans
Liggéey nga dimaas
Dox ba nirook caas
Lu am mu degas*

Cette indépendance
Ne t'a pas apporté la dépense
Tu travailles le dimanche
Tu as tellement marché que tu es aussi maigre qu'un fil
Tout ce qui arrive, elle l'engloutit

*Ceeb bi kañ lay endepandans ?
Diwlin ji kañ lay endepandans ?*

Quand le riz sera-t-il indépendant ?
Quand l'huile sera-t-elle indépendante ?

Après avoir observé les conditions de travail et mesuré la qualité de la vie, Góo Bâ en conclut que le changement annoncé n'a pour l'instant produit que le *statu quo* voire la régression. Le récit que Baaba Maal déroule, dans *Bibbe leydi*, a, lui, des allures de cauchemar. Comme s'il se confiait à des exilés qui ne sont pas au fait des réalités et qui se font des illusions, le chanteur se propose de leur faire une description complète de la vie des gens du terroir :

³⁹⁸ Amady Aly Dieng rappelle à ce propos, sous la forme d'une boutade, que les populations, gagnées par la lassitude et le désenchantement, avaient, quelques années après la décolonisation, commencé à se demander : « A quand la fin de l'indépendance ? » (cf. NGAIDE, Abderrahmane, *Entretien avec Amady Aly Dieng. Lecture critique d'un demi-siècle de paradoxes*, Dakar, Codesria, 2012, p. 53).

*Kedde mi haalana on ko ñalli leydi men
Kedde mi haalana on ko waali toon*

*Gawri et maaro cattii diwliin majjirii en
Miskineebe ngoyii sabu hokkere beydiima*

.....
*Kaalis koy miijo heddii, hodorde sattii
Wayii no ken arani en nder leydi men
Kaalis koy miijo heddii, hodorde sattii
Wayii no ken arani en nder leydi men.*

Ecoutez-moi, je vous dirai ce qui se passe dans notre pays
Ecoutez-moi, je vous dirai ce qui s'y passe

Le mil et le riz sont presque inaccessibles, l'huile introuvable
Les pauvres se lamentent car la pénurie s'accroît

.....
L'argent est imaginaire, le logement coûte cher
Nous sommes comme des étrangers dans notre propre pays
L'argent est imaginaire, le logement coûte cher
Nous sommes comme des étrangers dans notre propre pays.

Cette esquisse suffit pour enlever leurs illusions à ceux qui voyaient déjà le pays sur le chemin du salut. Elle montre que les populations, dont les besoins élémentaires ne sont pas satisfaits, sont à l'étroit sur leur propre sol, toutes les richesses étant aux mains de l'étranger. Leur sourire optimiste s'est depuis longtemps effacé sous les larmes de désespoir.

Oumar Pène a sous les yeux le même décor. Mais, comme pour brouiller les pistes et détourner l'attention de la censure, il donne, en rendant floue la localisation, l'impression de raconter les réalités d'un autre territoire :

<i>Mani gaa ñi</i>	J'ai dit, chers amis
<i>La fa xew</i>	Ce qui se passe là-bas
<i>La fa xew moodi</i>	Ce qui se passe là-bas, c'est que
<i>Kenn sañul wax sa xalaat</i>	Personne n'ose exprimer son opinion
<i>Si bii doxalin</i>	Sur cette démarche
<i>Biy loraate</i>	Qui est nuisible (aux populations)
<i>Biy loraate</i>	Qui est nuisible (aux populations)
<i>Tey jariñ doxamdeem bee.</i>	Et profitable à l'étranger.
<i>(Xamleen)</i>	

L'imprécision des indices géographiques lui permet de stigmatiser l'extraversion de l'économie et la spoliation des biens, et de dénoncer des choix aux antipodes des attentes et des intérêts du peuple. La crise est indéniable. Aucun discours n'est capable de masquer la dure réalité qui s'exprime de plus en plus crûment.

2. LE SOUFFLE DE LA CRISE

La morosité économique qui semble atteindre son paroxysme à la fin des années 1970 va délier des langues, fouetter l'inspiration. L'acuité des difficultés ouvre les yeux même aux plus optimistes qui arrivent au même constat que Paul N'Da : « Le drame est que, malgré l'indépendance et en dépit du « bonheur » de certains, pas grand-chose n'a changé : assez rapidement on se rendra compte que *L'âge d'or n'est pas demain* »³⁹⁹.

Les artistes mettent en œuvre selon leur tempérament et leur style des stratégies discursives pour figurer le calvaire, inviter à garder espoir ou pousser à l'action. Le président Léopold Sédar Senghor se charge à un moment d'apporter même, d'une certaine manière, de l'eau au moulin de ses contempteurs en reconnaissant explicitement l'existence d'une profonde crise économique et financière⁴⁰⁰. Le premier paragraphe de son discours prononcé lors du XX^{ème} anniversaire de l'indépendance, qui coïncide avec sa dernière année à la tête du pays, constitue un aveu touchant :

« Sénégalaises,
Sénégalais,
Hôtes étrangers et amis qui vivez parmi nous,
Il y a 19 ans, le 3 avril 1961, je me réjouissais, avec vous, de notre indépendance recouvrée. Et les tam-tams, joyeusement, et le défilé allègre de notre jeunesse comme de l'armée nationale rythmaient notre marche vers l'avenir ; celui du développement intégral du peuple sénégalais comme Nation. Comme l'a dit, tout récemment, un journaliste de *Jeune Afrique*, la « fête africaine est finie ». En effet, elle est finie, cette fête africaine, qui était triomphe sans peine, mais non pas notre joie en ce vingtième anniversaire de notre indépendance nationale. La joie est devenue seulement plus grave car nous sommes, depuis 1974, depuis la seconde crise mondiale du siècle, confrontés avec de dures difficultés, et multiples. »⁴⁰¹

Le langage artistique qui rend compte de cette situation sociale tendue de façon moins diplomatique et euphémique. La crise qui frappe de plein fouet les couches urbaines les plus défavorisées très éprouvées par la baisse de leur pouvoir d'achat amène à des conclusions accablantes. Le malaise rend plus criardes les inégalités qui ont fini de

³⁹⁹ N'DA, Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 135.

⁴⁰⁰ Quelques années avant, le discours était beaucoup plus enthousiaste comme en atteste cet extrait : « Le contrat de progrès (...) est celui-là même dont l'exécution progressive a conduit le Sénégal à ce stade de développement économique et culturel dans la démocratie politique dont maints Etats suivent, avec intérêt, l'expérience » (SENGHOR, Léopold Sédar, « Les raisons d'une option », préface à l'ouvrage : Parti Socialiste, *20 ans de gouvernement socialiste : faits et chiffres*, Dakar, NEA, 1977, p. 6).

⁴⁰¹ *Le Soleil* du 08 avril 1980, p. 1. Le président Senghor prédit une amélioration de la situation avec les résultats attendus du Programme de stabilisation (1978-1979) et du Plan de redressement économique et financier (1980-1985).

créer deux univers dont l'antagonisme n'échappe pas aux chroniqueurs : le camp de l'opulence et celui de l'indigence.

Pour Seydina Insa Wade, la divergence d'intérêts et de sort rend l'adversité inévitable :

*Tàbbal ma sig lëndëm
Def ma ay mbaami sëf
Cox lanuy siim, daaldi naan sebet
Keppaaru noon di jël ceeb bu niin di siit
Muni faax di ñaag
Muni faax di ñaag
Desit wa mu tuur kooy
Luñu neewle neewle noon di nu siif
Luñu oomle oomle ma ngay fir di siif.
(Lëndëm)*

Tu m'as plongé dans les ténèbres
Tu as fait de moi une bête de somme
Le son est notre soupe, l'eau qui a servi à laver le riz, notre boisson
Sous le toit de l'ennemi on se régale avec un riz gras à l'huile dégoulinante
Il se vautre et se gave
Il se vautre et se gave
Jette les restes à la poubelle
Si démunis que nous soyons, l'ennemi trouve les moyens de nous dépouiller
Si pourvu qu'il soit, il nous tend des pièges et tente de nous dépouiller.

S'identifiant aux démunis, l'artiste se demande si la pauvreté n'est pas devenue un délit. Car les laissés-pour-compte paient aussi depuis plusieurs années le prix de la « modernisation » dont ils se sentent en même temps exclus, les logements construits étant destinés aux classes moyennes. Dans *Tablo Feraay*, il élève cette plainte au nom des moins nantis piétinés, sommés d'aller à la périphérie de Dakar⁴⁰², loin de la zone sensible qu'étaient les quartiers résidentiels et le centre des affaires⁴⁰³. Pour ces couches ciblées par l'opération, ce n'est pas un hasard si ces déguerpissements qui ont eu lieu après « mai 68 »⁴⁰⁴ touchent particulièrement ces quartiers populaires qui ont été le

⁴⁰² Grand Yoff, Guédiawaye, etc. sont les points de chute des populations déguerpies.

⁴⁰³ Les nouveaux quartiers construits par la Société immobilière du Cap-Vert (SICAP) et l'Office des habitations à loyer modéré (OHLM) étaient considérés par une partie de l'opinion comme un moyen de créer un périmètre de sécurité pour la zone stratégique de Dakar Plateau et Fann-Résidence (cf. BATHILY, Abdoulaye, *op. cit.*, p. 86).

⁴⁰⁴ Sur les événements de mai 1968 à Dakar voir aussi : THIOUB, Ibrahima, « Le mouvement étudiant de Dakar et la vie politique sénégalaise : la marche vers la crise de mai-juin 1968 », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome II), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 267-281 ; DIOP, Momar-Coumba Diop, « Le syndicalisme étudiant : pluralisme et revendications », in DIOP, Momar-Coumba (éd.), *Sénégal. Trajectoires d'un État*, Dakar, Codesria, 1992, p. 431-477 ; BATHILY, Abdoulaye, DIOUF, Mamadou et MBODJ, Mohamed, « Le mouvement étudiant sénégalais, des origines à 1989 », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome II), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 282-310 ; BLUM, Françoise, « Sénégal 1968 : révolte étudiante et grève générale » in *Belin* n° 59-2, 2012, p. 144-177.

théâtre d'affrontements violents entre les manifestants et la police (Champs de course, Fith Mith, Baye Gaïndé, Colobane...) ⁴⁰⁵ et où les populations avaient prêté main forte aux élèves et aux étudiants qui étaient en première ligne ⁴⁰⁶.

Cette période coïncide avec la vague d'incendies qui ravageait pour l'essentiel les zones ciblées par les mesures de déguerpissements. Ne pouvant imputer au hasard ces sinistres récurrents, Góo Ba voit derrière les drames qu'ils ont entraînés la main du gouvernement :

Xool leen lakki Faas
Arafaat ñu raas.
(Indépendance)

Regardez l'incendie de Fass
 Arafat, ils l'ont rasé.

Les effets du marasme sont encore plus sévères dans le monde rural. Celui-ci apparaît comme la meilleure illustration des paradoxes qui caractérisent l'Afrique. Entourés de richesses, ses habitants vivent dans la misère. Le diagnostic révèle des douleurs plus lancinantes que celles qui font gémir les citoyens. A travers *Toqi*, Góo Bâ met en scène des populations essoufflées par les haies, les obstacles à surmonter pour survivre. Il met surtout en relief l'injustice qui leur vaut ce contraste :

Kaasamaas ak gancaxam
Kaasamaas ak la ca biir ndoxam
Suufam nangu di meññ lool
Ron suuf sa feesna ak alal

La Casamance avec sa nature (verdoyante)
 Les richesses sous ses eaux
 Sa terre si fertile
 Son sous-sol plein de ressources naturelles

⁴⁰⁵Le ministre de l'Urbanisme et de l'Habitat de l'époque, Magatte Lô, revient dans ses mémoires, sur cette période chaude. Il confesse : « C'est dans le domaine de l'Urbanisme que j'ai rencontré le plus de difficultés. Le déplacement des habitants des quartiers du Champs de Courses, Fith Mith et Colobane ne fut pas une entreprise aisée. Le gouvernement voulait construire sur ces sites des habitations modernes, mais devant la résistance acharnée des populations, j'ai été obligé de faire appel aux forces de l'ordre pour « déguerpir » tous ceux qui, après avoir perçu leurs indemnités, ont manifesté de la mauvaise volonté pour quitter les lieux (LÔ, Magatte, *Sénégal. Le temps du souvenir*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 64-65).

Adhérant pour sa part à cette restructuration immobilière, Altiné Diop, salue, dans *Jamanuui*, la naissance des HLM, et se réjouit de voir des taudis devenir des cités (voir chapitre troisième de la deuxième partie).

⁴⁰⁶La Médina était un des rares quartiers à avoir pu résister jusqu'au bout à ce projet. La vive opposition de ses populations à cette entreprise du gouvernement est d'ailleurs, selon Abdoulaye Bathily, une des explications de l'âpreté des combats dans cette zone pendant la grève de mai 1968. Il écrit dans l'ouvrage qu'il a consacré cet événement : « Le gouvernement rendait sa position d'autant plus inconfortable à Dakar qu'il avait lancé, à partir de 1967, un projet de « rénovation » du quartier de la Médina, bastion des notabilités de la capitale. Ce projet nécessitait pour sa réalisation, le « déguerpissement » d'une bonne partie de la population du quartier vers la périphérie de la ville. Aussi provoqua-t-il un mécontentement général. Régulièrement, les responsables du gouvernement et de l'UPS, qui tentaient de justifier le bien-fondé du projet étaient conspués par la foule au cours des réunions convoquées à cet effet. Les populations manifestèrent tellement leur exaspération que le gouvernement dut remettre le projet dans les tiroirs. Mais la Médina demeurait sur ses gardes. » Sa méfiance explique la vigueur des émeutes de 1968 dans ce quartier (BATHILY, Abdoulaye, *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Editions Chaka, 1992, p. 34).

Joolaa toqgee
Lorkat bay ronqi
Xoolal fale ca Bawol
Bekkor sonnal na leen
Maral gi yàgg lool
Ñu pudar leen
Weer leen ca naaj wa
Bawol daldi wéet
Lorkat bay muccaat.

Le Diola est à bout de force
 Le prédateur amasse tout
 Regarde le Baol là-bas
 La sécheresse les fait souffrir
 La disette perdure
 On les a saupoudrés
 On les a exposés au soleil
 Le Baol perdit toute vie
 Le prédateur se délecte.

La paysannerie, qui symbolise ces contrées, est comme frappée de malédiction. Elle est prise à la gorge par un État qui vit d'impôts, dépouillée et livrée à la famine par l'impitoyable *agro-business*. Au Fouta Toro, auquel renvoient les fresques d'Abdou Thiam, la précarité est aussi la règle. Les travailleurs de la terre que peint *Demoowo* sont assimilables à des bêtes de somme. Ils évoluent dans un cercle vicieux et n'entrevoient aucune issue :

Jey booraa juude remoo be
Halfinaa jom jawdeele
Haa tejte be hakkunde leedeele
Remoo be ngontat jiyaabe
Ebe yukkoo e nge naange wul nge
Ebe ngayyoo ellee jiyaabe
Soko yehii haa be coñii jango
Ko soñaa koo no way foo waade
Dute ndoga ndiira
Ne ñeefa leydi, ne pidda paabi
Ene njolna e laade.

La propriété a été arrachée des mains des paysans
 Confiée à des riches
 Surtout ceux des pays impérialistes
 Les paysans deviendront des esclaves
 Se courbant sous le chaud soleil
 Trimant comme des esclaves
 Quand ils auront récolté demain
 Quelle que soit la quantité
 Les vautours accourront bruyamment
 Gratter la terre, vider les greniers
 Remplir leurs bateaux.

Dépossédés de leurs champs, les cultivateurs sont, regrette Abou Thiam, à la merci de « la grande exploitation capitaliste qui fabrique des paysans prolétariés et affamés »⁴⁰⁷. Le monde rural présente un visage très différent depuis que la sécheresse, s'ajoutant à la conjoncture économique déjà éprouvante⁴⁰⁸, y a fait des incursions. L'art étale largement les images racontant les malheurs de la campagne. Baaba Maal oriente par exemple, avec *Ndungu*, le regard de son auditoire vers les puits et les cours d'eaux taris, les champs abandonnés au vent faute de semence, les enclos sans troupeau, les foyers vidés de leurs occupants partis chercher des revenus sous des cieux plus cléments. Youssou Ndour également campe un pays de désolation qui s'étend à perte de vue. La

⁴⁰⁷ LAM, Aboubacry Moussa, « Crise agraire et après-barrages au Fouta (Sénégal) », in *Sociétés-Espaces-Temps* n°1, 1992, p. 123.

⁴⁰⁸ Mamadou MBODJ note qu'à partir de 1966 débute une grande phase de déficit pluviométrique qui sera de plus en plus profond jusque dans les années 1980. Cette période qui a vu la production largement reculer est marquée par ce qu'on a appelé le « malaise paysan » (cf. MBODJ, Mohamed, « La crise trentenaire de l'économie arachidière », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Sénégal. Trajectoires d'un Etat*, Dakar, Codesria, 1992, p. 106).

terre n'y est plus la source du bonheur et le quotidien ordinaire d'hier devient un état paradisiaque lointain. *Bekoor* est empreint de nostalgie :

Demb de daan taw ay waame	Autrefois, il pleuvait abondamment
<i>Suuf naan mândi</i>	La terre était suffisamment humide
<i>Demb de daan taw di baawaan</i>	Autrefois, il pleuvait jusqu'à ce que l'eau coulât à flots
<i>Jur gi naan mândi</i>	Le bétail s'abreuvait
<i>Demb de daan gancax</i>	Autrefois la nature était verte
<i>Jur gi xontu ba suur</i>	Le bétail se nourrissait allégrement
<i>All biy naat réew miy naat di gundaandaat.</i>	La nature était verte, le pays, prospère, vivait dans le bonheur.

Le nourricier d'hier, symbole de dignité et d'autonomie, devient un nécessaire dépendant de l'aide des autres. La morosité s'impose à la vue des plus indifférents. Et la rumeur sourde, s'amplifiant, finit par atteindre les sommets.

Les touches de peinture délicates qui faisaient clandestinement suinter la critique trouvent un prolongement plus prosaïque qui retentit au cœur même des plus hautes sphères de la République. Edifiant est ce seul passage que l'histoire a retenu – probablement à cause de sa rupture avec la rhétorique creuse qui est généralement à l'honneur en pareille circonstance - du discours de Kéba Mbaye, président de la Cour suprême, lors de la prestation de serment du président Abdou Diouf :

« Les Sénégalais sont « fatigués ». C'est le terme familial qu'on entend dans la rue et dans les salons, au cours des conversations privées. C'est la réalité de nos campagnes et des faubourgs de nos villes. »⁴⁰⁹

Le niveau de dégradation de la situation oblige Ouza Diallo à aller au-delà des formules sibyllines et autres masques du langage. Les maux sont si lancinants que les mots ne s'embarrassent plus de détours ou de tournures obliques. La seule exigence est de faire entendre les préoccupations du peuple sans faire de concession à la réalité ni offenser l'autorité. *Président* inaugure sur le champ musical la formule des lettres ouvertes.

Ces « courriers » sont autant destinés aux décideurs, appelés à réagir, qu'au public dont l'auteur porte les doléances et qui doit être témoin de la fidélité du porte-voix. L'incipit annonce un bilan peu élogieux :

<i>Presida, buñu la nee réew mi nooy na</i>	Président, si on vous dit que le pays va bien
<i>Wor nañ la</i>	On vous trahit
<i>Presida, buñu la nee réew mi baax na</i>	Président, si on vous dit que le pays est bien tenu
<i>Wor nañ la</i>	On vous trahit

⁴⁰⁹ *Le Soleil* du 2 janvier 1981, p. 3.

*Presida, buñu la nee réew mi neex na
Wor nañ la.
(Président)*

Président, si on vous dit que le pays est doux
On vous trahit.

Même les déclarations d'amour sonnent comme des réquisitoires contre le pouvoir. Les jeunes se sentent enfermés par la crise dans un statut de célibataire, d'homme incomplet, le mariage étant impossible sans le minimum de stabilité sociale. Leur adolescence est ainsi prolongée contre leur volonté. Ismaël Lô aborde sur une note mélancolique ce problème du chômage en se mettant dans la peau du fiancé angoissé par l'absence de perspectives rassurantes :

*Seeri koko wax ma noo ko tuddee
Ndax léegi dengay jàng ba yëy këyit di taxawaalu
Mane lii de doyna keemaan.
(Fa Diallo)*

Chérie, dis-moi comment on peut qualifier cette situation
Car maintenant on étudie jusqu'au vertige pour ensuite trainer dans les rues
Je dis que cela est très étrange.

Cette plainte, qui dit les difficultés qu'ont les jeunes pour se projeter dans l'avenir, met surtout le doigt sur l'émergence d'une nouvelle « catégorie sociale » : les diplômés de l'enseignement supérieur sans emploi⁴¹⁰. Le prestige du parchemin auquel on vouait un culte au début des indépendances s'est visiblement beaucoup érodé.

Le regard inquisiteur est tourné forcément vers ceux qui tiennent les manettes de l'Etat et qui sont loin de faire prévaloir l'équité et la justice sociale. Oumar Pène fait le constat amer que le travail honnête n'est pas la seule source de revenus et que le meilleur moyen d'accumuler de l'argent est de « sucer le sang » du peuple, de s'adonner à des malversations.

*Alal ju bare
Ñàq doyy du ko indi
Dees koy pexe
Soo amul aji néew doole ngay doon
.....
Alal ju lewul*

La grosse fortune
N'est pas produite que par la sueur
On l'obtient par des tours
Quand on n'est pas riche on est faible

La fortune illicite

⁴¹⁰ Cette situation était inédite car jusqu'à la fin des années 1970 le diplôme de l'enseignement supérieur garantissait l'accès à la fonction publique. A partir de cette période le Sénégal vit l'avènement des « maîtres chômeurs ». Le gouvernement tente au cours des années 1980 plusieurs solutions : leur intégration dans des entreprises privées, l'« opération maître-emploi non salarié », etc. Sur cette question, voir SALL, Issa, Chômage des diplômés de l'enseignement supérieur et sénégalisation de l'emploi, grande enquête de fin d'études, Dakar, CESTI, 1986.

*De ñuko jële
Ci dereetu nit
Bu payoor ba néew.
(Mujje)*

On la tire
Du sang des hommes
Au faible revenu.

Face à la tendance à la patrimonialisation des ressources de l'Etat et à l'ampleur des détournements de deniers publics, Daro Mbaye se place sur le terrain de la morale et de l'éthique. Elle se charge de donner des leçons aux « hauts d'en haut »⁴¹¹ qui ont divorcé avec des principes sacro-saints comme la tenue rigoureuse des finances publiques, l'éthique de gestion, le respect du bien commun. Elle apostrophe les fonctionnaires qui se complaisent dans un train de vie dispendieux, dans un contexte d'austérité où l'on demande à tous les travailleurs de « serrer la ceinture ». Son sermon est entre l'indignation et la dérision :

*Fàttaliku leen ne alal ji ci réew mi
Ñun ñepp ñoo ko moom
Fàttaliku leen ne alal ji ci réew mi ne
Ñun ñepp ñoo ko moom
Ñu dènk la kees ca wet ga nga fèete
Nga defe ni yaa ko moom
Ñu dènk la kees ca wet ga nga fèete
Nga defe ni yaa ko moom
Ndeysaan ñaari otook ñaari wilaa, ñenti jabar
Lii ñaaw na
Bay waaja jiroomeel, gaa ñl
Massa ña ca naaj wa.
(Doylu)*

Rappelez-vous que les ressources du pays
Nous appartiennent à nous tous
Rappelez-vous que les ressources du pays
Nous appartiennent à nous tous
On te confie une caisse dans ton service
Et tu penses qu'elle t'appartient
On te confie une caisse dans ton service
Et tu penses qu'elle t'appartient
Hélas, deux voitures, deux villas, quatre femmes
Ceci est vilain
Et même une cinquième en vue
Ma compassion va à ceux qui sont sous le soleil.

Le chant prêche le sens de la mesure et le retour à la raison à l'intention d'agents de l'État dont le credo est en réalité non pas « servir » mais « se servir », qui sont obnubilés par leur propre bien-être au point de priver les autres du minimum⁴¹². Ces caractéristiques ne sont pas pour rendre vénérable l'autorité politique et administrative.

3. L'APPÉTIT ET L'APATHIE DU POUVOIR

Si le roman est probablement le genre qui a le plus montré à quel point le manteau des dirigeants africains était défraîchi à la fin de la première décennie d'indépendance, la musique ne s'en est pas moins saisie du sujet pour tenter une représentation suggestive

⁴¹¹ Expression désignant l'élite dans *Le pleurer-rire*, roman d'Henri LOPES (Paris, Présence Africaine, 1982).

⁴¹² Ce couplet rappelle la phrase sarcastique d'Ahmadou KOUROUMA : « Ils s'étaient tous enrichis avec l'indépendance, roulaient en voiture, dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre, possédaient parfois quatre ou cinq femmes qui sympathisaient comme des brebis et faisaient des enfants comme des souris » (KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 164).

des figures du pouvoir. La caricature des chefs politiques est pour la chanson populaire un champ assez fertile, surtout dans un contexte de liberté surveillée. L'audace politique est ici servie par diverses précautions esthétiques.

Au Sénégal, on voit les prémices de cette forme de satire dans la distance ironique que prennent, au début de leur carrière, des artistes « rebelles » comme Seydina Insa Wade et Ouza Diallo. *Bère bukki ak mbaam* porte les traces de cette période délicate. Seydina Insa Wade et Idrissa Diop y racontent les batailles qui font rage sur la scène politique au détour d'un discours imagé qui emprunte ses figures au conte animalier. Ils prêtent aux candidats qui se disputent âprement le pouvoir des traits et une allure qui invitent le peuple de spectateurs à la moquerie. Le jeu électoral n'est ici qu'une parodie :

<i>Bère bukkeek mbaam</i>	Le combat de l'hyène et de l'âne
<i>Bère bukkeek mbaam</i>	Le combat de l'hyène et de l'âne
<i>Xoolleen lañuy nuróol</i>	Vous voyez de quoi ils ont l'air
<i>Làmbée làmbi golo</i>	C'est le jeu de lutte des singes
<i>Làmbée làmbi golo</i>	C'est le jeu de lutte des singes
<i>Làmb jaa ngi nii yaatu na</i>	L'arène est vaste
<i>Kenn du fay ñay bère</i>	Personne ne paie ceux qui luttent
<i>Mbër yay ngir bère</i>	Ce sont les lutteurs qui paient pour lutter
<i>Làmb jooju le ne doy na waar.</i>	Cette arène-là est vraiment bizarre.

Bère bukki ak mbaam souligne les paradoxes d'une arène où les lutteurs, au lieu d'être rémunérés, paient eux-mêmes (une caution) avant de s'affronter. Le fauteuil et les portefeuilles qui sont l'enjeu de ces combats doivent être bien bourrés, commentent avec une pointe d'humour les deux observateurs pour dire leur méfiance vis-à-vis des acteurs politiques dont les causes du combat ne se trouvent apparemment pas dans une volonté d'améliorer le sort du peuple.

Baaba Maal est également peu convaincu par cette classe aux affaires. Mais son jugement ne s'adosse pas aux ressorts du comique. Il choisit plutôt d'ignorer ces acteurs en cause et de chercher une consolation et une compensation dans le souvenir. Il invoque les anciens, qui étaient, à ses yeux, les vrais hommes d'État, et les supplie presque de revenir et de faire renouer le peuple avec de réels projets de société.

<i>Assalaamaale mon</i>	Je vous salue
<i>Africa dirigeants calminaa ma</i>	Dirigeants africains, je vous salue
<i>Jinnaabe men nder Afrikaa koy calminaa ma</i>	Parents d'Afrique, recevez mes salutations
<i>Yee sukaabe Afrikaa koy njeewnii laambe.</i>	Ô ! Les jeunes d'Afrique ont la nostalgie des rois.
(Tono)	

En vantant l'étoffe et l'envergure des chefs d'hier, l'artiste porte implicitement une appréciation infamante sur la tenue des dirigeants actuels rendus insignifiants par cette forme d'occultation très parlante⁴¹³.

Ouza Diallo aiguise ce procédé pour lancer une critique encore plus sévère contre un pouvoir qu'il a disqualifié. Il met en évidence l'incompétence de la classe dirigeante en citant des personnages historiques érigés en repères sûrs dont le nom mérite d'être martelé et l'action rapportée aux générations suivantes, en somme des modèles qui ont incarné parfaitement ces valeurs disparues d'ailleurs avec eux. Le chanteur fait ainsi appel à la conscience historique pour réarmer moralement des troupes aux généraux démissionnaires et leur indiquer le chemin de la restauration de l'honneur et de la dignité, de la reconquête de l'indépendance :

*Mane ana jom ga gëlamaloon Pappa Aale Gey Jóop
Bamu xëy rey komiseeru tubaab ba woon Tëngéej
Joge fa rey boppam ngir bañ ku ko yab
Mo yow ana mu ?*

.....
*Ngalla waay yow mi di sëtü Ansinga
Ngalla waay yeen ñii di sëtü Behaase
Ngalla waay yeen ñii di sëtü Saamori Ture
Ngalla waay yeen ñii di sëtü Lat Joor
Di sëtü El Xaaji Omar
Di sëtü maam Bamba*

*Delloosiwaatleen seen xel.
(Xeet)*

Mais où est l'orgueil qui avait aveuglé Papa Alé Guèye
Qui avait tué le commissaire blanc à Rufisque
Et s'était ensuite tué pour éviter l'opprobre
Mais où est-il ?

.....
De grâce, toi descendant d'Anna Zingha
De grâce, toi descendant de Behanzin
De grâce, toi descendant de Samori Touré

⁴¹³ Cette démarche rappelle l'attitude de Banzoumana Sissoko (1890-1987), dont la musique sert de jingle aux bulletins d'information de Radio Mali et d'indicatif aux annonces d'événements exceptionnels (coup d'État, guerre, disparition d'une importante personnalité...). Ce griot emblématique du Mali, qui ne grattait les cordes de son *ngoni* que pour célébrer des personnages du passé, s'expliquait ainsi dans une interview accordée à *Jeune Afrique* : « Ces héros morts ont plus fait pour moi que les dirigeants contemporains. On ne chante que les méritants. Les Da Monzon et Soundiata détenaient un pouvoir que la communauté leur avait confié. Ils sont donc morts sans être destitués parce qu'ils s'entendaient bien avec le peuple au contact duquel ils vivaient. Aujourd'hui, la moindre parcelle de pouvoir gonfle la tête de nos dirigeants qui deviennent des oppresseurs. Eux comme leurs successeurs » (cf. MAIGA, Mohamed, "Un vieux griot chez les jeunes", in *Jeune Afrique* n° 985 du 21 novembre 1979, p. 55).

De grâce, toi descendant de Lat Dior
De grâce, toi descendant d'El hadj Omar
De grâce, toi descendant de Mame Bamba

Revenez à la raison.

C'est aussi le dépit qui commande l'approche de Seydina Insa Wade. Le co-auteur de *Xaralekat* préfère, sans nier l'existence de la bête noire, consacrer toute son attention aux victimes potentielles de son action néfaste. Aussi met-il en garde les cibles faciles des politiciens, au premier rang desquelles se retrouvent ses pairs artistes, eux-mêmes, qui sont souvent instrumentalisés :

<i>Xaralekat yi yewwu leen</i>	Artistes, réveillez-vous
<i>Ñu ngi leen di nax</i>	Ils vous trompent
<i>Xippi leen</i>	Ouvrez les yeux
<i>Baabun ya ngi nii toog</i>	Les babouins sont là assis
<i>Ndax golo bey baabun dunde yàgg na fi.</i>	Car pendant longtemps les babouins ont vécu aux dépends du singe.

Comme dans *Bëre bukki ak mbaam*, c'est sous un masque animalier⁴¹⁴ que l'autorité politique se présente dans *Demoowo* d'Abou Thiam. Ce dernier utilise l'image du chien (*seele*) pour dire la honte que constitue l'élus qui se ligue avec les « vautours » de l'étranger (*jigaaji*) pour extorquer aux paysans le fruit de leur labeur. Le portrait très peu flatteur que lui consacre Idrissa Diop dans *Village des arts* puise dans le même registre. « L'ennemi », en conflit direct avec les artistes, s'en sort avec un visage aussi hideux que celui du rapace :

<i>Ceeli yaa ngi naaw</i>	Les milans volent
<i>Ci kaw Village des Arts.</i>	Au-dessus du Village des arts.

Le courroux des pensionnaires expulsés de force du *Village des arts* qu'ils avaient aménagé sur la corniche ouest de Dakar, dans des anciens locaux du camp militaire Lat

⁴¹⁴ Le bestiaire est également la forme que privilégie Ousmane Sembène quand il dénonce, à travers la musique du film *Xala*, le pouvoir absolu et le culte de la personnalité. C'est ce couplet très corrosif qu'il met dans la bouche du chanteur-guitariste Samba Diabara Samb :

Boroom jamono bul am jikkoy kilifag mbëtt
Kilifag mbëtt baaxul
Boo toppe ci moom, mune la bul dëgg sama geen
Nga tollook moom mune denga may def moroom
Nga jiitu, mune la bul dàq samay gunoor.

Grand Maître, ne sois pas comme le Roi-Gueule-tapée
Le Roi-Gueule-tapée est mauvais
Si tu le suis, il te reproche de piétiner sa queue
Tu te mets à sa hauteur, il te soupçonne de vouloir te mesurer à lui
Tu le devances, il t'accuse de faire fuir ses insectes.

Dior et de l'Institut national des Arts, préfigurait ce traitement esthétique peu avantageux⁴¹⁵.

En faisant le récit de l'assaut des forces de l'ordre, Idrissa Diop peint des scènes surréalistes dans lesquelles les pouvoirs publics jouent le rôle de bourreau de la création, humiliant les artistes et traitant avec peu de respect leurs œuvres. Le souffle pamphlétaire de la chanson, obéissant aux états d'âme de créateurs qui arrivent difficilement à se remettre de cette surprenante expulsion qui intervenait après six ans d'occupation,⁴¹⁶ ne peut prêter aux commanditaires que des caractères qui les exposent à la diabolisation et les désignent à la vindicte publique.

CONCLUSION

Les louanges accompagnant les bilans officiels faisant état de « réalisations [qui] dépassent, largement, dans les divers secteurs de la vie nationale, les prévisions »⁴¹⁷ ne sont plus le seul son de cloche après plus d'une décennie d'indépendance. L'autosatisfaction, qui est une des caractéristiques principales de la rhétorique officielle, devient un discours trop décalé par rapport aux conditions de vie des masses rurales comme urbaines.

Les nouvelles rengaines renseignent sur les proportions prises par le chômage qui, en touchant massivement des produits de l'université, marque d'une certaine manière la

⁴¹⁵ Les occupants du Village des Arts ont été déguerpis *manu militari* le 23 septembre 1983, après une sommation à 48 heures. Les locaux ont été réhabilités et transformés en bâtiments administratifs. Ils ont abrité le ministère de l'Équipement, de l'Hydraulique et du Tourisme, et divers autres services.

⁴¹⁶ Les pensionnaires du Village des Arts étaient confiants car leurs activités étaient souvent présidées par des autorités (généralement le ministre de la Culture ou son représentant) ; ce qui était pour eux un signe de reconnaissance officielle. Et ils étaient confortés dans ce sentiment par le fait que l'État avait annoncé l'édification sur ce domaine d'un complexe culturel qui devait comprendre : le Musée des Civilisations noires, les Archives nationales et la Bibliothèque nationale, la Cité des Arts (qui abriterait l'École nationale des beaux-arts, l'École normale supérieure d'enseignement artistique, l'École d'architecture et d'urbanisme, le conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique) et l'École des Bibliothécaires, Archivistes et Documentalistes (cf. Parti Socialiste, *20 ans de gouvernement socialiste : faits et chiffres*, Dakar, NEA, 1977, p. 57).

La réalisation de ce projet qui était déjà prévue dans le cadre du IV^e Plan (cf. Ministère du Plan et de la Coopération, *IV^e Plan quadriennal de développement économique et social (1973-1977)*, Dakar/Abidjan, NEA, 1974, p. 216) avait été programmée finalement dans le suivant (voir Ministère du Plan et de la Coopération, *V^e Plan quadriennal de développement économique et social (1977-1981)*, Dakar, juin 1977, p. 127).

La construction de cette grande Cité des Arts allait consacrer Dakar « Athènes de la négritude », annonçait Pierre Klein, conseiller culturel à la présidence de la République du Sénégal (cf. KLEIN, Pierre, « Le culturel au Sénégal d'aujourd'hui », in *Revue française d'études politiques africaines* n°101, mai 1974, p. 91).

⁴¹⁷ Léopold Sédar Senghor, « Les raisons d'une option », préface à l'ouvrage : Parti Socialiste, *20 ans de gouvernement socialiste : faits et chiffres*, Dakar, NEA, 1977, p. 5.

fin du mythe du diplôme qui assurait des débouchés enviables à son titulaire. Le travail n'est plus seulement présenté comme un devoir. Aux harangues enjoignant aux citoyens de « suer pour le pays » répondent désormais des plaintes qui affirment le droit de chacun à une activité correctement rémunérée et à une vie décente.

L'usure du temps réduit considérablement la capacité de séduction de l'autorité politique. L'épreuve du pouvoir déteint sur l'image du chef suprême qui oscille « entre la figure du "titan" et celle du "tyran" »⁴¹⁸.

En effet, la phase d'ivresse collective close, les « guides » politiques africains contemporains apparaissent moins, dans les représentations artistiques, comme des leaders marchant vaillamment au-devant de leur peuple que comme des marionnettes de l'étranger accrochés à leurs privilèges et demandant aux autres de consentir tous les sacrifices.

De cette sensibilité et de cet engagement qui imprègnent une bonne partie de ces œuvres musicales n'est pas absente l'empreinte du Front Culturel Sénégalais dont la production poétique des membres a trouvé des interprètes et des relais efficaces en ces chanteurs à la recherche du mot et de l'image aptes à dire à la fois leur vécu et leur rêve. Le surgissement et le positionnement de ces artistes sur la scène font penser à ces porte-voix attitrés des masses laborieuses kenyanes dont l'écrivain Ngugi Wa Thiong'o magnifie le rôle dans son dernier essai :

« La paysannerie et la classe ouvrière donnèrent naissance à des chanteurs qui, non contents d'interpréter des chants traditionnels, en inventaient de nouveau pour raconter leurs luttes, leur vie dans les usines et les villes, leur expérience de militants. Ces chanteurs imposèrent à leur langue de nouveaux tours, la renouvelèrent et la revigorèrent en y injectant des mots nouveaux, des expressions inédites, et plus généralement en l'habituant à rendre compte des nouveaux bouleversements de l'Afrique et du monde. »⁴¹⁹

⁴¹⁸ CHARTON, Hélène et FOUÉRÉ, Marie-Aude, « Héros nationaux et pères de la nation en Afrique : Présentation », in *Vingtième Siècle* n°118, vol. II, 2013, p. 4.

⁴¹⁹ NGUGI WA THIONG'O, *op. cit.*, p. 52.

Chapitre 2

LES RECONFIGURATIONS DU PANTHÉON : UNE AUTRE ÉCHELLE DE L'HÉROÏSME

La crise multiforme qui sévit au Sénégal dans la seconde décennie de l'indépendance provoque un concert de protestations dans divers secteurs. Elle alimente les doutes sur la réalité de l'indépendance, la fiabilité du système politique et la pertinence du modèle économique. Ces questions au cœur du débat public cachent d'autres remises en cause tout aussi profondes concernant l'histoire et la culture.

La scène artistique, en donnant résonnance à des recherches alternatives, fait entendre des sons de cloche allant à contre-courant de l'histoire officielle. L'action et le message des héros institués par l'Etat et vulgarisés à travers l'école sont soumis à une réévaluation qui débouche sur l'élargissement du panthéon à d'autres acteurs appelés à nourrir de leurs hauts faits l'imaginaire national. La chanson dévoile ainsi une nouvelle définition de l'exemplarité et d'autres conditions d'« édification du mémorable »⁴²⁰.

1. LE PAYSAN, ARCHÉTYPE DU CITOYEN MODÈLE

Le paysan est de fait un acteur de premier plan à cause du poids de l'agriculture dans l'économie. Sa position de cheville ouvrière du développement est donc suffisante pour l'élever. Mais le chant, tout en sous-entendant ce rôle de locomotive, attire l'attention sur des propriétés du personnage qui ne sont pas à la portée de tous. Oumar Pène brandit la caractéristique essentielle du paysan en même temps qu'il expose ce qu'il considère comme le critère principal d'élection du modèle social : la conjonction de l'effort et l'esprit.

*Sumay ndamu dafa fekk
Coono di sama yaay
Sumay ndamu dafa fekk
Pexe di sama baay.
(Ndam)*

Si je me glorifie, c'est que
La peine est ma mère
Si je me glorifie, c'est que
L'imagination est mon père.

⁴²⁰ DIAGNE, Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 273.

Le chanteur met sur un piédestal ces « bras valides » abonnés au labeur et aux épreuves en montrant que leur activité procède, comme le montre la description d'Oumar Kane, d'un don de soi :

« Le maniement de la daba retournant la terre, la coupe du bois et des arbustes, le débroussaillage, le labour du sol avec la pioche pour les semailles, la surveillance des champs contre les herbivores ou les oiseaux prédateurs, les semailles sont autant de gestes exigeant une débauche d'énergie, un effort physique pour garantir des moissons abondantes, gage d'une relative sécurité vivrière. »⁴²¹

Ayant choisi comme terrain d'accomplissement l'espace de vérité qu'est le champ où « on ne récolte que ce que l'on a semé », le paysan place l'éthique au centre de son mode de vie. Misant sur l'action, il n'attend pas de miracle. Séduit par le résultat de ce travail méticuleux et rigoureux, le chantré loue l'efficacité des armes du cultivateur qui sont l'ingéniosité et la patience :

Nga fekk joor gi ne kiji niw doc
Nga jël sa ngoosu
Di ko jàllarbi
Be suuf sa niroom
Sungufas njël
Aw pepp feksi ko
Meñant sosu
Aw saq taxaw
Sa xol beg
Sam xel dal
Te nga naan
Su ëllëgee ma def luni mel

Tu trouves un sol aussi dur que le roc
Tu prends ta daba
Te mets à le remuer
Jusqu'à ce que le sable
Soit comme la poudre pilée à l'aube
Le grain s'y glisse
Le fruit germe
Le grenier se remplit
Ton cœur est joyeux
Ton esprit est tranquille
Tu te dis :
Demain je remets l'ouvrage sur le métier.

La chanson, en suivant les étapes du travail du paysan, en souligne la beauté et la noblesse, mais en fait surtout ressortir la dimension pédagogique. Car ce geste qui retourne et féconde la terre donne la preuve que les citoyens sont capables, avec la foi et la méthode, de transformer leur propre vie et la situation du pays. L'autosuffisance alimentaire, facteur d'indépendance et de développement, est ainsi présentée comme un objectif qui n'est pas hors de portée, et le principe de « compter sur ses propres forces » n'apparaît plus seulement comme un slogan généreux mais comme un fiable guide pour l'action concrète :

Kon gaa ñi nañu roy ñun si baykat bile
Te xam ne am sa doole nawloo ko
Di fexe naatàngé law si réew mi
Ni loolu loolu
Ni loolu
Looloo mata ndamoo.

Donc, chers amis, inspirons-nous du paysan
En sachant qu'avoir confiance en sa force
Et œuvrer pour que la prospérité s'étende dans le pays
C'est cela
C'est cela
Un vrai motif de gloire.

⁴²¹ KANE, Oumar, *La première hégémonie peule. Le Fuuta Tooro de Koli Teyella à Almaami Abdul*, Paris/Dakar, Karthala/Presses Universitaires de Dakar, 2004, p. 217.

En érigeant ce parangon de vertu en miroir, la chanson ne fait que remettre les choses à l'endroit et renouer avec les repères de la société traditionnelle qui place le paysan au centre de la pléiade des forces vives. Mamadou Diawara rappelle, à travers une analyse des expressions courantes, des dictons, des proverbes et des formules de salutation et chants, que dans le monde mandé « le statut d'homme digne de ce nom s'acquiert avec celui de cultivateur »⁴²².

Les hymnes au monde rural qui jaillissent au lendemain du « malaise paysan » revêtent une double signification. Au-delà de l'éloge du travail, ils constituent un regard désapprobateur sur ce qui est perçu comme une inversion de la hiérarchie.

Dans *Doylu*, Daro Mbaye s'empporte face à ces incohérences en comparant le train de vie onéreux du bureaucrate au traitement peu enviable réservé au paysan. L'un, regrette-elle, est à l'ombre, profitant du fruit des efforts de l'autre qui brave la chaleur. Ainsi, dans un même mouvement, elle apostrophe le fonctionnaire inconscient ou égoïste et loue l'abnégation du brave paysan qui sue pour les autres :

*Yërëm leen ñi ci naaj wi
Ñoo fi bàyyi ñi ci ker gi
Baykat ba yendu ca tool ya
Du yeena ñame coono.*

Ayez pitié de ceux qui sont sous le soleil
C'est à eux que ceux qui sont à l'ombre doivent leur position
Le paysan qui passe la journée aux champs
Ne brave-t-il pas toutes les souffrances ?

Daro Mbaye plaide pour une plus grande attention aux véritables nourriciers du pays, auxquels sont particulièrement redevables les agents de l'Etat et tous les citadins qu'ils entretiennent par leurs récoltes et leurs impôts de capitation. Elle préconise le rétablissement de l'équilibre au profit de ces acteurs dont l'engagement et le rendement sont inversement proportionnels aux avantages.

2. THIAROYE 44 OU LES MARTYRS ANONYMES DU NATIONALISME

Thiaroye, qui était un « petit village lébou à une quinzaine de km à l'est de Dakar », est devenu célèbre par la tragédie dont il a été le théâtre le 1^{er} décembre 1944⁴²³. L'une

⁴²² DIAWARA, Mamadou, « Ce que travailler veut dire dans le monde mandé », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, LAKROUM, Monique, et SPITTLER, Gerd, *Le travail en Afrique noire. Représentations et pratiques à l'époque contemporaine*, Paris, Karthala, 2003, p. 69.

⁴²³ Revenus de la 2^{ème} guerre mondiale, les tirailleurs sénégalais exigèrent la régularisation de leur situation et le paiement de tous leurs pécules (pécule de captivité, arriérés de solde, etc.) avant leur départ de Dakar et leur démobilisation, comme convenu, alors que les autorités du camp de transit de Thiaroye voulaient les acheminer immédiatement dans leurs pays ou régions respectifs, prétextant des procédures administratives

des particularités de cet événement historique est d'avoir pour principaux acteurs des personnages anonymes : un contingent de tirailleurs sénégalais⁴²⁴ « qui, après s'être battus pour la France pendant la Seconde Guerre mondiale, furent abattus dans le camp sénégalais de Thiaroye-Sur-Mer pour s'être révoltés contre les injustices que leur faisait subir l'administration coloniale à leur retour en Afrique »⁴²⁵.

Ces combattants qui réclamaient leur dû sont unis par une cause, un combat, un sort, un destin. C'est la mort qui les singularise et leur donne une emprise sur la mémoire collective. Ce massacre⁴²⁶, qui visait à étouffer une protestation, produit un concert de plaintes qui fait résonner loin et longtemps les échos de ce forfait. L'enterrement en catimini et les sépultures anonymes ne font qu'amplifier l'irritation et la suspicion⁴²⁷. L'obscurité qui entoure les conditions d'inhumation attire plutôt la lumière sur les victimes que l'ancienne puissance coloniale cherchait à enfouir dans l'anonymat. Diverses formes d'hommages visant à les immortaliser s'entrecroisent. Seydina Insa Wade, au détour de la chanson *Afrik*, place ces combattants sur la liste des martyrs qui jalonnent l'histoire du Sénégal :

<i>Sama fattaliku di metti</i>	Douloureux est mon souvenir
<i>Sama lãmmiñ di saf dereet</i>	Ma langue a un goût de sang
<i>Bóom na ñu Umar Jóop</i>	Ils ont assassiné Oumar Diop
<i>Ni ñu bóomee waa Ndeer ak ñi sa Caaroy.</i>	Comme ils ont assassiné ceux de Nder et de Thiaroye.

et promettant le versement des sommes dues au niveau des différentes localités des tirailleurs. Ces derniers, doutant de la bonne foi de leurs interlocuteurs, restèrent intransigeants. Eprouvés par cette résistance inattendue, les forces coloniales finissent, pour mater la rébellion, par tirer sur le contingent regroupé dans la cour du camp, faisant plusieurs victimes (Pour le fil de l'événement, voir l'étude assez minutieuse de Samba DIOP : « Thiaroye 44 » : Massacre de tirailleurs ex-prisonniers de guerre, maîtrise de maîtrise, Dakar, Université de Dakar, 1993).

⁴²⁴ Derrière l'appellation de « tirailleurs sénégalais » se cachent plusieurs nationalités, les recrues venant aussi bien du Sénégal que du Soudan (Mali), de la Guinée, de la Mauritanie, de la Haute Volta (Burkina Faso), de la Côte d'Ivoire, du Niger... Le nombre de tirailleurs tombés à Thiaroye reste imprécis, le dernier bilan officiel de la tragédie, qui fait état de 35 morts, 24 blessés et 34 condamnés à des peines de prison, ne pouvant être tenu pour exhaustif à cause du silence des documents officiels sur plusieurs aspects du massacre. Les historiens Mbaye Guèye et Samba Diop soupçonnent fortement l'autorité coloniale d'avoir ainsi dissimulé l'existence de plusieurs autres morts afin de réduire la tragédie aux proportions d'un petit incident et de la banaliser. « C'était là une parfaite illustration de l'adage qui dit que le criminel tue deux fois, la deuxième fois il essaie de plonger ses victimes dans les trous de l'oubli », commente Mbaye GUEYE (GUEYE, Mbaye, « Le 1er décembre 1944 à Thiaroye, ou le massacre des tirailleurs sénégalais anciens prisonniers de guerre », in *Revue sénégalaise d'histoire* n°1, 1995, p. 8).

⁴²⁵ KEITA, Fodéba, *Aube africaine et autres poèmes africains*, Paris, Présence Africaine, 1994 (1^{ère} édition : Paris, Pierre Seghers, 1952), p. 78.

⁴²⁶ Les tirailleurs, désarmés, sont surpris à l'aube par un bataillon de 585 personnes armées de mitraillettes, appuyées par trois automitrailleuses et suivies de chars qui après les avoir sommés en vain d'embarquer *manu militari* ouvre automatiquement le feu sur eux. (DIOP, Samba, *op cit*, p. 64-65).

⁴²⁷ Certaines versions font état de l'enterrement de plusieurs victimes dans des fosses communes (DIOP, Samba, *op. cit.*, p. 71-72).

La douleur et la surprise causées par cette cruauté révoltent le chanteur Ouza Diallo. Dans le cri d'indignation qu'il pousse dans *Thiaroye*⁴²⁸, il fait sienne la réaction de l'ancien prisonnier de guerre qu'est Senghor dont il partage la colère⁴²⁹. La voix enrouée, l'artiste choisit de déclamer le poème de Léopold Sédar Senghor qu'il ponctue par un refrain : « *O Caarooyoo, gaa ñu baax ñaa nga des Caarooyee* » (Ô ! Thiaroye, des gens bons sont restés à Thiaroye). Troublés par la trahison dont été victimes ces soldats de la liberté « tués à peine libérés, par le même pays qu'ils avaient défendu »⁴³⁰, le poète et le chanteur trouvent une consolation dans l'idée que cette ingratitude de la France⁴³¹ est le déclic d'une insurrection des colonisés et fera de ces martyrs des précurseurs des « luttes menées pour les indépendances »⁴³². En effet, la brutalité et l'ampleur de la charge montraient que ce n'est pas seulement une revendication pécuniaire que la puissance coloniale a voulu mater ce jour-là, mais bien « les aspirations à l'égalité et à la liberté qui commençaient à émerger après la guerre »⁴³³ dont elle est sortie exangue.

Le lourd bilan de cette intervention⁴³⁴, qui a toute l'apparence d'une punition dissuasive, ne pouvait que rendre plus béantes les brèches ouvertes par cette défiance des tirailleurs, l'héroïsme étant lié non pas au résultat immédiat de l'entreprise, mais à

⁴²⁸ Chanson composée et enregistrée en 1972 à Radio Sénégal, et reprise sur la cassette *The Best of Ouza* en 1984.

⁴²⁹ Le poème *Tyaroye*, écrit à Paris en décembre 1944 selon l'auteur, est paru dans le recueil *Hosties noires* (1948).

⁴³⁰ KESTELOOT, Lilyan, *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, Paris, Editions Saint-Paul, 1986, p. 41.

⁴³¹ Keïta Fodéba s'est saisi de cette tragédie pour produire une œuvre poignante : « Aube africaine » (parue dans KEÏTA, Fodéba, *Aube africaine et autres poèmes africains*, Paris, Présence Africaine, 1994, p. 78-85 [1^{ère} édition : Paris, Pierre Seghers, 1952]), fresque poétique et dramatique accompagnée de musique.

Cette œuvre qui a eu un impact fort sur la jeunesse révolutionnaire a été beaucoup jouée dans les clubs culturels au début des années 1970. Elle a inspiré à Boubacar Boris DIOP plus tard sa pièce de théâtre *Thiaroye terre rouge* (DIOP, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango suivi de Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, 1981). Cet écrivain et le cinéaste Ben Diogaye Bèye, qui étaient tous les deux très actifs au sein des clubs culturels dakarois, vont coécrire en 1985 le scénario intitulé « Thiaroye 44 » qui n'a pas été finalement porté à l'écran à cause de malentendus entre le réalisateur et la Société Nationale de Production Cinématographique (SNPC). Cette dernière a finalement commandé un scénario à Ousmane Sembène et à Thierno Faty Sow qui a accouché du film *Camp Thiaroye* en 1988.

Les versions respectives de Ben Diogaye Bèye et de Clarence Delgado, assistant d'Ousmane Sembène, sur cette controverse ont été recueillies par Françoise PFAFF, auteur de l'ouvrage *À l'écoute du cinéma sénégalais* (Paris, L'Harmattan, 2010).

⁴³² FARGETTAS, Julien, « La révolte des tirailleurs sénégalais de Thiaroye. Entre reconstructions mémorielles et histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. IV, n°92, 2006, p. 117.

⁴³³ MABON, Armelle, « La tragédie de Thiaroye, symbole du déni d'égalité », in *Hommes & Migrations*, n° 1235, janvier-février 2002, p. 86.

⁴³⁴ En plus des morts et des blessés, trente-quatre tirailleurs sont condamnés à des peines allant d'un à dix ans de prison avant d'être graciés par le président Auriol en juin 1947. (FARGETTAS, Julien, *op. cit.*, p. 119).

« l'acceptation du risque et de la souffrance, voire de la mort »⁴³⁵. Conscient des répercussions qu'aura leur acte, Senghor considère les rebelles de Thiaroye comme les annonceurs d'un avenir différent : « Vous êtes les témoins du monde nouveau qui sera demain »⁴³⁶. Les assauts de l'aile radicale du nationaliste sénégalais confirment cette prophétie⁴³⁷.

L'évolution de la carrière et des positions de Léopold Sédar Senghor permet de saisir l'ambivalence de l'œuvre d'Ouza Diallo. La production de cette chanson dans les années 1970 et 1980, c'est-à-dire dans le contexte de la décolonisation, de relations ambiguës avec la France, de la lutte des anciens combattants pour des pensions de guerre décentes, est en fait aussi une façon de renvoyer le président Senghor aux dénonciations du poète, de lui rappeler ses propres promesses en le prenant au mot⁴³⁸.

3. FIGURES OCCULTÉES DE LA LUTTE POUR L'INDÉPENDANCE

Dans son entreprise de réappropriation de l'histoire africaine, le « mouvement culturel patriotique » s'est particulièrement intéressé au traitement de figures qui ont été en opposition violente avec le système colonial détenteur de la plume à partir de laquelle le passé devait être ensuite découvert et enseigné. De cette volonté de réinterroger la trajectoire du Sénégal est né le projet de réaménager le panthéon en y plaçant, à côté des héros déjà sanctifiés du fait de leur résistance à la colonisation et/ou de leur contribution à la construction de l'identité nationale, d'autres « vaillants fils du peuple » dont l'action a eu aussi une influence sur le destin du pays. Plusieurs « figures patriotiques et révolutionnaires » qui ont participé au « combat libérateur », surtout au début du XX^{ème} siècle, ont été ainsi exhumées et réhabilitées. Nous nous n'évoquerons ici que deux

⁴³⁵ ALBERT, Jean Pierre, « Du martyr à la star. Les métamorphoses des héros nationaux », in CENTILIVRES, Pierre, FABRE, Daniel et ZONABEND, Françoise (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 18.

⁴³⁶ SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 91.

⁴³⁷ Un pèlerinage au « cimetière des soldats indigènes » de Thiaroye est organisé dans la matinée du 28 septembre 1958 (jour de la visite du général De Gaulle à Dakar), sous la houlette du Parti africain de l'Indépendance (PAI), qui bat campagne pour le « non » au référendum (Samba Diop, *op. cit.*, p. 88-89).

⁴³⁸ Ouza Diallo a pris ses distances après avoir mieux lu la poésie de Léopold Sédar SENGHOR, découvert d'autres de ses écrits et observé sa politique. Il décrie dans une production suivante, *Xeet*, certaines conceptions et positions du président. L'artiste semble particulièrement irrité par la célèbre formule « Nous sommes les hommes de la danse, dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur » qui clôt le poème *Prière aux masques* (Seuil, *Chants d'ombre*, 1945).

d'entre-elles qui sont parmi celles qui ont le plus inspiré les poètes et les chanteurs : Aline Sitoé Diatta et Lamine Senghor.

3. 1. Aline Sitoé Diatta (1920-1944)

Aline Sitoé Diatta⁴³⁹ intègre le cercle des héros nationaux par la volonté de couches de la population en quête de symbole de rupture radicale avec l'ordre colonial. Prêtresse, elle s'est affirmée dans un climat de résistance en Casamance, où la France, en pleine seconde guerre mondiale, cherche à puiser le maximum de ressources humaines et céréalières dans les colonies. Ce sont ses démêlés avec la puissance coloniale qui ont contribué à faire d'elle un « archétype de la désobéissance civile »⁴⁴⁰. L'autorité administrative, dont les opérations de recrutement, la campagne de réquisition de vivres, le recouvrement des impôts, les tournées de vaccination ont été mal accueillis par les populations de la Basse Casamance en 1942, a vite vu en elle une ennemie dont il fallait éteindre l'influence en l'éloignant du territoire⁴⁴¹.

Les conditions de la déportation qui a suivi son arrestation ont provoqué l'effet inverse⁴⁴², car le mystère sur le sort d'Aline Sitoé Diatta a plutôt servi à tisser un mythe autour de son personnage. Au milieu des années 1970, le nom de cette figure qui n'était mentionné par aucun manuel scolaire commence à résonner, surtout dans les milieux de la gauche engagés dans un combat contre le « néocolonialisme ». Ces évocations sonnent à la fois comme un hommage et une exigence d'élucidation des circonstances de la disparition de cette femme atypique. Bassirou Dieng, dans une étude sur l'intertextualité, rend compte de la fixation dont celle-ci fait l'objet :

⁴³⁹ Aline Sitoé Diatta est née vers 1920 à Kabrousse, dans le département d'Oussouye, au sud-ouest de la Casamance. Jeune fille, elle travaille comme docker au port de Ziguinchor, puis comme employée domestique à Dakar. C'est dans cette ville qu'elle reçoit en 1941 la révélation. Elle retourne en Casamance pour se dévouer au culte d'imploration de la pluie. Les pèlerins affluent dans son quartier, Mosoor, situé à l'Ouest de Kabrousse. Cette fébrilité coïncide avec les premiers actes de défiance ouverte des populations vis-à-vis du pouvoir colonial. Accusée d'être à l'origine de ce soulèvement, Aline Sitoé est arrêtée en janvier 1943, condamnée à dix ans d'emprisonnement et déportée à Kayes puis à Tombouctou, dans le Soudan français, actuel Mali.

⁴⁴⁰ FAYE, Ousseynou, « L'instrumentalisation de l'histoire et de l'ethnicité dans le discours séparatiste en Basse Casamance (Sénégal) », in *Africa Spectrum*, Vol. XXIX, n°1, 1994, p. 72.

⁴⁴¹ GIRARD, Jean, *Genèse du pouvoir charismatique en Basse Casamance (Sénégal)*, Dakar, IFAN, 1969, p. 219.

⁴⁴² Aline Sitoé, dont les populations n'ont aucune des nouvelles depuis sa déportation, en est devenue une sorte de fantôme. La commission d'enquête créée par le gouvernement en 1983 est revenue de Tombouctou avec un document faisant état du décès de la célèbre détenue en 1944 (cf. TOLIVER-DIALLO, Wilmetta J., « "The Woman Who Was More than a Man": Making Aline Sitoé Diatta into a National Heroine in Senegal », in *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. XXXIX, n°2, 2005, p. 346). Mais l'information n'a pas dissipé le doute.

« Les nombreuses questions des journaux, il y a quelques années, sur le sort de l'héroïne joola, Aline Sitoé Jata, déportée par le pouvoir colonial, sont les réseaux de manifestations de l'horizon d'attente. La mémoire historique demandait une information et une glorification »⁴⁴³.

Ces jeunes intellectuels dénoncent cette « conspiration du silence » autour du personnage et s'attellent à inverser la tendance en hypertrophiant le caractère subversif de son action. Dans le poème *Sénégal* de Landing Savané, Aline Sitoé est placée sur les mêmes hauteurs que les souverains et les figures de proue de la résistance contre la pénétration coloniale au XIX^{ème} siècle⁴⁴⁴. Le Front culturel sénégalais lui consacre une brochure d'une vingtaine de pages en 1980⁴⁴⁵. Cette biographie est suivie de fictions théâtrale et romanesque signées d'auteurs déjà célèbres⁴⁴⁶. Ces publications en font un personnage clé de l'histoire politique de la Casamance et du Sénégal, mais sa geste prend forme avec les chants glorificateurs venant du FCS et des ASC. Dans ces odes Aline Sitoé est hissée au rang de reine, par ignorance ou par volonté de sublimation de la part de jeunes révolutionnaires qui, en elle, magnifient l'opposition au règne des « Blancs » sur les terres de ses ancêtres et le sacrifice individuel pour la liberté et la paix de la communauté. La formation artistique que le parti And Jëf/MRDN crée à sa légalisation, en 1981, est baptisée Troupe Aliin Sitooy. Le chœur d'exaltations qui fuse des nombreux foyers de création artistique projette au devant de la scène un personnage qui n'est pas seulement la femme de culte récitant des litanies mystiques mais aussi et surtout l'insurgée porteuse d'un message « hautement anticolonialiste »⁴⁴⁷.

⁴⁴³ DIENG, Bassirou, « Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans) », in *Annales FLSH* n°21, 1991, p. 92.

⁴⁴⁴ « Sénégal !

Contre la Rage spoliatrice et criminelle

El Aaj Omar

Lat Joor Joob Damel du Kajoor

Foddé Kaba

Alburi Njaay, Roi du Jolof

Aliin Sitooye Jaata,

Reine de Kasa. »

(SAVANÉ, Landing, *Luttes et lueurs*, Dakar, Xamle, s.d., p. 19).

⁴⁴⁵ Front culturel sénégalais, *Aliin Sitooye Jaata : vie et œuvre*, s.l., 1980.

⁴⁴⁶ Boubacar Boris DIOP, en s'inspirant de la démarche du Front culturel sénégalais, met en scène, dans son roman *Les Tambours de la mémoire* (Paris, L'Harmattan, 1990) cette fascination qu'exerce Aline Sitoé sur une frange de la gauche sénégalaise. Marouba FALL produit, quant à lui, une pièce de théâtre qui exalte l'action de l'héroïne : *Aliin Sitooye Jaata ou la Dame de Kabrus* (Dakar, NEAS, 1996).

⁴⁴⁷ Front culturel sénégalais, *op. cit.*, p. 11.

3. 2. Lamine Senghor (1889-1927)

Lamine Senghor est sorti des zones d'ombre de l'histoire par des héritiers autoproclamés qui ont entrepris de révéler à leurs compatriotes la portée de sa carrière politique et syndicale entièrement menée à l'étranger⁴⁴⁸. La métropole n'ayant aucun intérêt à le valoriser et le pouvoir postcolonial ne revendiquant pas son action, des militants se sont acharnés, au sein du FCS, de l'AESF et des ASC, à l'extraire de la liste des combattants méconnus à coups de tirades et de couplets éclairant sur sa vie et « les sacrifices qu'il a consentis pour la cause des peuples du monde »⁴⁴⁹.

Le cri de Baaba Maal est une des illustrations de cette détermination à « arracher Lamine Senghor des ténèbres dans lesquelles on veut l'engloutir »⁴⁵⁰ :

*Yee Lamiin Senjoor Gaynde Siin
Miin de mi wasorimaama maa inde maa nane
Yaada e jamanuji, Lamiiniyaa Lamiin.
(Danniiibe)*

Ô Lamine Senghor, le lion du Sine
Moi, je te jure que ton nom résonnera
Traversera les époques, Lamine ô Lamine.

L'artiste s'engage dans la construction de la carrière posthume de son héros auquel il promet l'immortalité. Il commence par rapatrier le « Lion du Sine »⁴⁵¹ qu'il replonge dans ses racines, rappelant ainsi la source de sa lutte. Cette référence au « royaume d'enfance » introduit parallèlement une comparaison implicite avec un autre Senghor – Léopold - issu du même terroir, mais qui est considéré comme l'allié de la France face à Lamine Senghor qui apparaît comme le digne fils du pays et la bête noire du système colonial :

*Lamiin Senjoor dabbido nguurdam
Mo rabbiidaani golle e balle*

⁴⁴⁸ Lamine Senghor est né en 1889, à Joal où il passe une enfance rythmée par les travaux champêtres avant de se rendre à Dakar, la vingtaine révolue, pour chercher du travail. Il est enrôlé dans l'armée française en 1916 et prend part à la première guerre mondiale. A la fin des hostilités, il retourne au Sénégal et est démobilisé en 1919 pour des raisons de santé. Après avoir obtenu la nationalité française, il revient en 1921 dans l'Hexagone où il trouve un poste de facteur aux PTT. Lamine Senghor adhère à l'Union inter-coloniale (UIC) et au Parti communiste français (PCF). En 1926, il crée le Comité de Défense de la Race nègre (CDRN). L'année suivante il est élu au Comité exécutif de la ligue française contre l'oppression coloniale et l'impérialisme et est porté à la tête de la Ligue de Défense de la Race nègre (LDRN). Sur la vie de Lamine Senghor consulter : SAGNA, Olivier, Des pionniers méconnus de l'indépendance : Africains, Antillais et luttes anti-colonialistes dans la France de l'entre-deux-guerres (1919-1939), thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1986 ; NDIAYE, Papa Toumané, Les dynamismes politiques au Sénégal, 1914-1929 (Essai sur les origines du nationalisme africain au Sénégal), mémoire de maîtrise, Dakar, Université de Dakar, 1978 ; Front Culturel Sénégalais, *Lamine Senghor (vie et œuvre)*, s.l., 1979.

⁴⁴⁹ Front culturel sénégalais, *Lamine Senghor : vie et œuvre*, s.l., 1979, p. 6.

⁴⁵⁰ Front culturel sénégalais, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵¹ Expression périphrastique lancée par le FCS (voir Front culturel sénégalais, *op. cit.* p. 28).

*Aan woni cummu ladde cumoowo, cumtoowo, kooñoowo laamu jaando
Laamu koloñaal e Afrikaa haa haa.*

Lamine Senghor à la vie courte
Mais dont l'action n'est pas courte
Tu es le feu de brousse qui brûle, calcine, réduit en cendre la domination
Le pouvoir colonial en Afrique.

Concrètement Lamine Senghor a surtout tenacement combattu « la position collaborationniste de Blaise Diagne »⁴⁵², secrétaire d'État aux colonies, dont il a flétri le rôle dans le recrutement des tirailleurs en 1918. Ce premier député africain élu à l'Assemblée constituante française que l'histoire officielle dépeint comme un défenseur des droits des indigènes n'est sous la plume du « premier cadre communiste africain »⁴⁵³ qu'un « serviteur zélé des intérêts de l'impérialisme français »⁴⁵⁴. Dans son opuscule, *La violation d'un pays*⁴⁵⁵, publié en 1927, en fustigeant la métropole et ses complices africains, il met le doigt sur les aspects culturels du problème colonial.⁴⁵⁶ Et en cela il est, signale Guy Ossito Midiohouan, « le premier écrivain africain d'expression française à poser le problème de l'acculturation du colonisé par l'école et l'usage obligatoire de la langue du maître blanc »⁴⁵⁷.

L'artiste s'extasie devant le courage du militant qui s'est battu toute sa vie pour le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes :

*Miin somi miijiima El Haaji Umaar
Lamiin Senjoor jabataa yawaare
Ñaldi hanki no mbaano welde
Ñaldi hande ko jabbe e saliiɓe.*

Moi, quand je pense à El Hadj Omar
Lamine Senghor refuse le mépris
Les journées d'hier étaient très belles
Les journées d'aujourd'hui voient certains se
soumettre et d'autres refuser.

⁴⁵² DIENG, Amady, *Blaise Diagne, premier député africain*, Paris, Editions Chaka, 1990, p. 106.

⁴⁵³ SAGNA, Olivier, *Des pionniers méconnus de l'indépendance : Africains, Antillais et luttes anti-colonialistes dans la France de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1986, p. 320.

⁴⁵⁴ Front culturel sénégalais, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵⁵ *La violation d'un pays* (Paris, Bureau d'éditions de diffusion et de publicité, 1927) relate, sous forme de conte, la colonisation des peuples noirs. L'auteur y dénonce le rôle Blaise Diagne, qui y apparaît sous les habits d'un traître pactisant avec l'envahisseur au détriment de ses propres frères. Cette œuvre a été rééditée en 1979 par le Front culturel sénégalais dans une brochure intitulée *Lamine Senghor (vie et œuvre)*. Dans cette version, le texte de Lamine Senghor est précédé d'une biographie d'une vingtaine de pages (faite par les membres du Front culturel sénégalais) et suivi de copies de quelques-uns de ses discours et correspondances.

⁴⁵⁶ Dans cette caricature du député Blaise Diagne que figure le personnage principal Dégou, qui s'adresse à ses frères en français, Lamine Senghor demande au lecteur de deviner « l'effet que devait faire un discours prononcé en langage « d'homme pâle » dans l'esprit des hommes à couleur d'ébène ! fût-il même un frère qui l'eût prononcé ».

⁴⁵⁷ MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Lamine Senghor (1889-1927), précurseur de la prose nationaliste négro-africaine », in DIOP, Papa Samba (ed.), *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*, Francfort, IKO, 1995, p. 166.

Il justifie l'entrée de Lamine Senghor au panthéon en l'associant avec un héros suffisamment connu et reconnu de son auditoire, El Hadj Oumar Tall. A défaut de le tirer du cimetière de province en France dans lequel il repose dans l'indifférence et de lui trouver une « place d'honneur dans un cimetière sénégalais », comme le recommande Guy Ossito Midiohouan⁴⁵⁸, les artistes et les poètes s'emploient ainsi à inscrire dans les annales le nom de l'unique Africain à avoir posé ouvertement la question de l'indépendance dès l'entre-deux-guerres.

4. OUMAR BLONDIN DIOP, VICTIME EMBLÉMATIQUE DU « NEOCOLO-NIALISME »

Oumar Blondin Diop (1946-1973)⁴⁵⁹ est le symbole de la subversion permanente de l'ordre établi. L'évocation de sa mémoire fait de lui un absent encombrant pour ses adversaires. Plus que sa courte vie, sa mort a servi à faire vibrer son nom. Le chant qui l'immortalise s'appuie essentiellement sur les conditions de sa disparition⁴⁶⁰. Il ne dit presque rien sur l'homme. C'est à travers la description du retentissement que sa mort a eu que sont suggérées la dimension du personnage et l'envergure de son combat. En soulignant dans *Afrik* la lourdeur de la perte, Seydina Insa Wade fait ressortir la valeur du défunt :

Deglu leen yuuxu suufu Senegaal
And ak yuuxu salup bi ci Gorée
Sama fattaliku di mettì
Sama làmmiñ di saf dereet

Écoutez le cri de la terre du Sénégal
 Mêlé au cri de la chaloupe de Gorée
 Douloureux est mon souvenir
 Ma langue a un goût de sang

⁴⁵⁸ MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁵⁹ Après des études secondaires à Paris, au lycée Montaigne puis au lycée Louis Le Grand sanctionnées, par le Baccalauréat, Oumar Blondin Diop est admis à l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud où il s'inscrit en philosophie. Il milite également dans des organisations marxistes-léninistes. En 1967, il joue dans *La Chinoise*, un film de Jean-Luc Godard qui met en scène la vie d'étudiants maoïstes. Oumar Blondin Diop prend une part active aux événements de mai 68 à Paris au cours desquels il est même interpellé. L'année suivante il est expulsé par le gouvernement français pour « activités subversives ». Dès son arrivée à Dakar, il intègre le mouvement étudiant dont il devient une des têtes de file. Avec quelques compagnons de lutte dont Landing Savané et Mazide Ndiaye il crée au même moment le Mouvement des jeunes marxistes-léninistes (MJML). Après les troubles de mai 68 qui ont été le canal d'expression de l'irritation de la jeunesse et des travailleurs déçus des résultats de la première décennie de l'indépendance, la tension reste latente. L'emprise française sur les secteurs de l'enseignement et des affaires, entre autres, est très mal vécue par une génération qui veut une décolonisation complète. Dans ce contexte, la visite du président Georges Pompidou à Dakar, est considérée comme une provocation. A quelques jours de l'événement, le gouvernement annonce l'arrestation d'un groupe de jeunes accusés d'avoir tenté d'incendier le centre culturel français et dans lequel figurent deux de ses frères cadets. Ces derniers sont par la suite condamnés l'un à perpétuité et l'autre, encore mineure, à cinq ans d'emprisonnement ferme. Oumar Blondin Diop retourne en France et réintègre l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, mais, à peine installé, décide de revenir au Sénégal en passant par le Mali.

⁴⁶⁰ Accusé d'avoir voulu organiser l'évasion de ses frères et de leurs codétenus, Oumar Blondin Diop est arrêté à Bamako et extradé à Dakar le 4 février 1972. Il est condamné le 22 mars 1972 par un tribunal spécial à trois ans de prison et placé à la prison de Gorée. Il est retrouvé mort dans sa cellule le 11 mai 1973.

<i>Bóom na ñu Umar Jóop</i>	Ils ont assassiné Oumar Diop
<i>Ni ñu bóomee waa Ndeer ak ñi sa Caaroy</i>	Comme ils ont assassiné ceux de Nder et de Thiaroye
<i>Géej giy ginmax-ginnaax</i>	La mer furieuse tempête
<i>Ngelaw liy sab di sab ni rab</i>	Le vent se déchaine comme un fauve
<i>Asamaan saa ngi dëmmu ni kënu</i>	Le ciel gronde comme un canon
<i>Niir yi xaacu ngir naqarlu</i>	Les nuages hurlent de douleur
<i>Tali ya ak taax ya di fuddu</i>	Les routes et les édifices en furie
<i>Fees dell aki yuux di xar</i>	Se remplissent d'une vaste clameur et craquent
<i>Wota ya tàkk jëppeet</i>	Les voitures s'embrasent
<i>Dëmm ya wër sëg ya</i>	Les vampires ceinturent le cimetière
<i>Xoj sëg ya ak seeni der</i>	Étranglent le cimetière avec leurs lanières
<i>Sëg ya di salliru.</i>	Le cimetière hurle.
(Afrik)	

Le récit que le chant fait de la réaction du monde à l'annonce de la nouvelle vaut tous les panégyriques et les hagiographies. La furie des hommes et la fureur des forces de la nature disent amplement l'écho et l'effet de cette mort qui allonge la série des crimes dont la terre du Sénégal est le témoin impuissant depuis des siècles. L'artiste condense dans les images de ces secousses les séquences les plus frappantes de ce film mouvementé que *Le Témoin* déroule ainsi, plus de vingt ans après, dans un cahier souvenir :

« Les élèves et les étudiants notamment se soulevèrent un peu partout dans le pays. Les heurts les plus violents se sont déroulés à Pikine, à Dakar Plateau et dans les quartiers de la Médina. Des milliers de jeunes en colère sont descendus massivement dans la rue pour tenter de venger leur martyr. Ils furent partout chargés par à coups de crosses, de matraques, de grenades lacrymogènes et parfois défensives. Partout des rues en flammes, des édifices publics incendiés et les hélicoptères de la gendarmerie qui survolent Dakar en état d'ébullition. Des barricades sont dressées partout à l'entrée de l'avenue Malick Sy, derrière lesquelles des jeunes gens armés de pierres et de cocktails Molotov résistent courageusement aux assauts des forces de l'ordre. Aux marchés Sandaga, Tilène, Colobane, etc., les commerçants, pris de peur, ont baissé les rideaux de leurs magasins. La police réprime d'une façon aveugle. Mais les jeunes font face, décidés qu'ils sont à venger la mémoire de leur idole devenue martyr. Vingt-trois blindés sillonnent la capitale, où l'on note pour la première fois depuis mai 1968 le déploiement de l'armée employée au maintien de l'ordre aux côtés de la police et de la gendarmerie. »⁴⁶¹

Seydina Insa Wade annonce la poursuite du combat en décrivant l'ambiance électrique qui règne autour du cimetière qui accueille la dépouille d'Oumar Blondin Diop. L'enterrement est un moment de bataille entre la foule qui tient à accompagner son héros et la police qui fait tonner les grenades pour disperser les rassemblements. Les conditions de l'inhumation⁴⁶² décuplent l'agitation des camarades du défunt et

⁴⁶¹ DIOP, Mohamed Bachir *et al.*, « Omar Blondin Diop s'est-il (ou a-t-il été) suicidé ? », in *Le Témoin* du 25 mars 1997, p. 7.

⁴⁶² Le corps n'a pas été rendu à la famille du défunt. Oumar Blondin Diop a été inhumé le 12 mai 1973 par les forces de l'ordre en présence de son père et d'un de ses frères. Sa famille a contesté l'autopsie sur laquelle s'appuie la version officielle qui fait état d'un « suicide par pendaison ». La publication par le

accroissent le poids dont pèse cette disparition sur les consciences. L'ombre du mort « mal enterré »⁴⁶³, dont il est donc impossible de faire le deuil, continue de planer et de hanter le sommeil des contemporains. « Le propre des êtres exceptionnels [étant] de pouvoir se réincarner à l'infini, [de traverser] ainsi l'épaisseur des siècles avec des noms et des visages différents »⁴⁶⁴, le crépuscule de la vie d'Oumar Blondin Diop devient, dans la chanson, l'aube de l'ordre nouveau :

<i>Sama fattaliku di neex</i>	Mon souvenir devient agréable
<i>Sama làmmiñ di saf lem</i>	Ma langue prend la saveur du miel
<i>Ma làmboo leer jaar sèg ya</i>	Enveloppé de lumière, je passe au cimetière
<i>Junniy Umar dekki.</i>	Des milliers d'Oumar ressuscitent.

Le cri strident de la terre et de la chaloupe de Gorée (qui a convoyé la dépouille d'Oumar Blondin Diop), et les hurlements de la mer, du vent et du ciel, qui marquent le temps de l'oppression et de la répression, s'estompent pour laisser fuser les chants dorés de la délivrance, de l'espoir et du bonheur. Les sacrifices n'ayant pas été vains, la graine du refus a germé et fait éclore les fleurs de la liberté. Le martyr se réincarne alors en messie.

CONCLUSION

Les quatre modèles proposés, comme symboles de la lutte pour la reconquête de la dignité, tirent une partie de leur force d'attraction de la part de mystère, voire de mythe qui les entoure. Le paysan n'est pas un personnage physique mais une figure archétypale permanente qui se prête à la contemplation et à l'imitation. Son profil est fait de traits moraux et spirituels, et de savoir-faire. Les tirailleurs tombés à Thiaroye, sans nom, sans visages, sont fondus dans la même identité, ayant tous comme « signes particuliers » la témérité et la fierté. Les héros individualisés que sont Aline Sitoë Diatta, Lamine Senghor et Oumar Blondin Diop n'en restent pas moins énigmatiques. Soit les circonstances de leur mort sont recouvertes d'opacité, soit leur sépulture est inaccessible. Leur mémoire est convoquée pour armer leurs héritiers car il y a, dans la conception de leurs chantres, «

gouvernement d'un livre blanc fut loin de mettre fin aux réactions d'étudiants et d'élèves, sénégalais et étrangers convaincus qu'il s'agissait d'un assassinat.

⁴⁶³ MBEMBE, Achille, « Pouvoir des morts et langage des vivants. Les errances de la mémoire nationaliste au Cameroun », in *Politique africaine* n°22, juin 1986, p. 70.

⁴⁶⁴ DIOP, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 61.

une continuité entre ces luttes : celles du passé éclairent celles qui se mènent actuellement ; à leur tour, ces dernières fraient la voie à celles de l'avenir »⁴⁶⁵.

Ces personnages sont installés dans l'inconscient collectif par le biais d'une production musicale, poétique et théâtrale qui bouscule les versions officielles de l'histoire. Par ces œuvres une génération de créateurs et d'intellectuels souvent imprégnés d'une culture marxiste fait vaciller le monopole qu'exerçait l'Etat dans l'institution de héros nationaux. Elle impose des références de rupture dans un état d'esprit qu'Andréas Eckert analyse en ces termes :

« Chaque époque se construit sa mémoire et reconfigure celle qui lui a été transmise par les générations antérieures, en confrontation avec ses valeurs propres (ou ce qui en tient lieu), dans les limites de sa création d'elle-même dans le monde. Cette mémoire rend compte de ce qu'elle conserve ou non, à travers des noms et personnages, des lieux, des dates, des gestes, des traumatismes, des tabous, et les choses qui ne sont pas dites. La mémoire est donc aussi un lieu où s'élabore une rationalité dont la fonction idéologique est évidente »⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ MBUP, Samba, *op. cit.*, p. 307.

⁴⁶⁶ ECKERT, Andréas, « Mémoires anticolonialistes au Cameroun. La recherche vaine de "héros nationaux" », in CHRETIEN, Jean-Pierre et TRIAUD, Jean-Louis (dir.), *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999, p. 475.

Chapitre 3

LUTTES/LUTHS ET LUEURS : SOURCES ET RESSOURCES ALTERNATIVES DE L'EXALTATION PATRIOTIQUE

Nous consacrons ce chapitre à deux paramètres importants dans la construction de la vision que l'art donne des compartiments de la nation : l'avenir et l'autre. Ces deux faces de l'absent nous semblent être au cœur de la vie de la communauté. La construction de l'avenir a en effet comme contrepoint la représentation de la jeunesse. La configuration de celle-ci peut informer sur la teneur du projet de société et les conditions de sa mise en œuvre. A travers le prisme du chant, nous tenterons donc de dégager les caractéristiques associées à la jeunesse qui fondent son investiture comme force motrice et lui donnent la légitimité pour aller à l'assaut de l'inconnu.

Nous aborderons la figure de l'altérité par le biais de la compétition internationale dont l'une des scènes les plus familières est le sport. Ce terrain de confrontation direct entre pays est un lieu d'exposition de gages, de validation de compétences et de projection d'ambitions. Cette caractéristique fait de ce secteur un champ d'illustration incontournable pour toutes les nations et un sujet de choix pour la chanson.

1. INVESTITURE ET INVESTISSEMENT DE LA JEUNESSE

La jeunesse, comme l'ont montré diverses études, ne réfère pas, même s'il existe quelques constantes communes aux sociétés humaines, à une « réalité univoque, clairement bornée, définitivement biologique »⁴⁶⁷. Elle est une catégorie dont la construction dépend de plusieurs facteurs qui varient selon le contexte : l'âge biologique, la situation matrimoniale ou professionnelle, l'environnement social... Nous souscrivons donc, pour la définir, à l'approche pragmatique préconisée par le sociologue Boubacar Ly à travers la formule suivante : « *le jeune est celui que la société considère comme tel.* »⁴⁶⁸ L'une des preuves de cette relativité est que tous les artistes qui se saisissent du thème se

⁴⁶⁷ LY, Oumar T., « La structuration du concept de « Jeunesse » dans le discours de l'Union soudanaise du R.D.A. (1947-1962) », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome II), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 85.

⁴⁶⁸ Cité par HAZOUMÉ, Guy-Landry, « Les responsabilités historiques, les tâches et les incertitudes de la jeunesse en Afrique », in *La jeunesse dans les années 80*, Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981, p. 92.

confondent eux-mêmes avec les jeunes, alors que leur âge ou leur statut professionnel ou matrimonial auraient pu les exclure de ce groupe⁴⁶⁹.

L'artiste Thione Seck pousse la barrière plus loin en plaçant, dans *Xàll leen yoon wi*, l'argument de la jeunesse sur la liste des atouts du président Abdou Diouf :

*Abdu Juuf a maasek gone yi
Kon namu tëbandoo.*

C'est Abdou Diouf qui est de la même génération que les jeunes
Donc sautons ensemble⁴⁷⁰.

Abdou Diouf arrive au pouvoir à 45 ans. Le statut de jeune qui lui est conféré semble donc être dû moins à son âge qu'à celui de son prédécesseur, Léopold Sédar Senghor, qui avait 74 ans, et aux responsabilités attachées à la fonction chef d'Etat.

Les chanteurs présentent généralement la jeunesse comme un personnage collectif, une figure monolithique dans laquelle se dissout la multiplicité des catégories de jeunes : jeunesse urbaine ou rurale, scolarisée ou non scolarisée, active ou au chômage... Cette homogénéisation est clairement perceptible déjà à travers les titres : *Xaley réew mi* (Jeunes du pays), *Sukaabe leydam* (Jeunes de mon pays), *Golle sukaabe* (L'action des jeunes). Ici la chanson mime souvent la phraséologie officielle qui fait de la jeunesse (toujours prise ensemble) « le fer de lance de la Nation », « la plus grande richesse du pays », « l'avenir du monde »...

Cette représentation accuse en premier la vitalité et l'efficacité prêtées à cette catégorie qui concentre d'importantes potentialités.

Ousmane Hamady Diop (*Sukaabe leydam*) insiste sur la prééminence du rôle de la jeunesse en convoquant sa « capacité d'agir » :

*Sukaabe leydam
Ken sembe hannde
Yaakaare jayngo.*

Jeunes de mon pays
Nous sommes la force d'aujourd'hui
L'espoir de demain.

Les ressources de la jeunesse ne gisent pas cependant seulement dans la vigueur et la fraîcheur physique. Cette étape de la vie est aussi associée à un certain nombre de qualités morales : « la prédominance du courage sur la prudence ; du goût du risque sur

⁴⁶⁹ Le mot par lequel ils désignent la jeunesse (*xale* en wolof et *suka* en pulaar) peut d'ailleurs signifier aussi « enfant ».

⁴⁷⁰ Le « sursaut » auquel appelle le nouveau président de la République (sur le *sursaut national* voir le chapitre 2 de la deuxième partie) devient, avec l'énergie et la générosité débordantes de la jeunesse, un saut dans l'avenir, un grand bond en avant. L'on doit en conclure, dans la logique du chanteur, que ce magistère est placé sous les meilleurs auspices.

celui du confort ; de l'imagination sur le conformisme ; de l'élan généreux sur le calcul intéressé, etc. »⁴⁷¹.

La mobilisation et la conversion de ce capital en force de transformation sont la préoccupation de ces artistes qui veulent voir les jeunes prendre en charge « plusieurs choses à la fois : les terreurs du présent, les erreurs du passé, les prévisions du futur, les anciens espoirs et les nouveaux défis »⁴⁷².

1985, proclamée par l'ONU Année internationale de la jeunesse, est, aux yeux de Youssou Ndour, le créneau idéal pour demander à ses congénères de se retrousser les manches, de s'affirmer et d'assumer leurs responsabilités afin de relever la tête et de faire face fièrement aux adultes avec la conscience du devoir accompli :

*Seen at mi moodi atum gone yi
Soxlawul ñuy bari wax
Nañu jéema boole sunuy xalaat
Te won mag ñi ñooy dooley réew mi.*

(Xaley réew mi)

Cette année est l'année des jeunes
Nous n'avons pas besoin d'être bavards
Essayons de mettre en commun nos idées
Et montrons aux adultes que nous sommes la force
vive du pays.

Le poids du regard et des attentes des autres est aussi l'argument que fait planer Baaba Maal (*Golle sukaabe*) pour signaler aux jeunes que l'heure d'entrer en scène est arrivée. Cette sorte de pression et de mise en condition est une manière efficace de contraindre la cible à apporter une contribution de taille dans tous les domaines :

*Yee fadaama golle sukaabe Afrikaa
Hitaande hikka ndee nodd ko dental men
Hitaande hikka ndee nodd ko gollal men.*

L'action des jeunes d'Afrique est attendue
Cette année appelle à notre unité
Cette année appelle à notre action.

L'image des « cadets sociaux » n'est pas ici associée à l'immaturité et à l'incomplétude. Les jeunes se voient plutôt investis de la mission de dépasser les aînés, de compenser les échecs de ceux-ci, en réalisant par exemple l'unité nationale restée jusque-là une fiction. Ces interpellations lèvent donc en même temps le voile aussi sur l'état des lieux.

Le ton n'est plus celui de l'autosatisfaction. La dégradation de la situation économique et des conditions de vie de la plupart des couches de la population oblige à réfréner certains élans. Youssou Ndour fait montre d'une circonspection en se contentant d'inciter chacun à apporter sa pierre à l'édifice à partir de sa position :

⁴⁷¹ MATHIAM, Joseph, Regard sur la jeunesse sénégalaise (exposé au Club Nation et Développement), multigr. Dakar, 1969, p. 1.

⁴⁷² COMAROFF, Jean et COMAROFF, John, « Réflexions sur la jeunesse. Du passé à la postcolonie », in *Politique africaine* n°80, décembre 2000, p. 92.

*Gone gu tàggu ay waajuram
Waxtaan ak ñoom ca njalbéen
Fu mu ne si àdduna
Sañ naa yaakaar lu baax yaay.*

Le jeune qui a requis l'assentiment de ses parents
Discuté avec eux dès le début
Où qu'il soit dans le monde
Peut espérer réussir.

On est loin des appels au retour au bercail qui retentissaient à l'aube des indépendances. L'émigration est, dans cette vision « moderne » et plus réaliste, même un moyen privilégié pour le jeune de s'accomplir et de participer à l'amélioration du quotidien de la famille et de la communauté.

2. LE SPORT SUPPORT DU SURSAUT D'ORGUEIL

Le sport constitue un champ fertile pour la création artistique. Plusieurs recherches ont déjà mis en évidence les relations dialectiques que les prouesses physiques entretiennent avec les performances verbales. Ce lien séculaire est allé se renforçant surtout au lendemain des indépendances, l'effort national et le chant patriotique fonctionnant, aux yeux des nouveaux Etats, comme une paire de ciseaux. Et l'un des meilleurs terrains d'illustration de cette corrélation est les compétitions sportives internationales. Les stades ne sont-ils pas parmi les lieux où l'on chante le plus l'hymne national ? En effet chaque match prend « toutes les apparences d'une guerre ritualisée avec force sollicitations des emblèmes nationaux (hymnes, drapeaux, présence des chefs d'État) et recours à des métaphores guerrières : “attaquer”, “tirer”, “défendre”, “conquête”, “gardien”, “capitaine”, “territoire”, “tactique”, “victoire”... »⁴⁷³. Après le coup d'envoi, l'international n'est plus seulement un joueur de football ou un sprinter ; il est un soldat défendant sa patrie et prêt à laisser sa vie sur le terrain. Baignant dans cet esprit, Alassane Ndiaye « Allou »⁴⁷⁴ donnait à ses reportages sportifs un souffle épique qui électrisait joueurs et supporters.

« L'évocation des grands héros de l'histoire africaine lui permettait de galvaniser les joueurs et les supporters. Une retransmission d'un match faite par Allou était si fascinante, si captivante qu'elle était souvent ponctuée par des acclamations et des cris d'hystérie de spectateurs qui, complètement, subjugués par ce discours merveilleux, ne pouvaient s'empêcher de vibrer tout au long des quatre vingt dix minutes réglementaires. »⁴⁷⁵

⁴⁷³ RAMONET, Ignacio, « Passions Nationales », in *Quasimodo* n°1, octobre 1996, p. 29.

⁴⁷⁴ Voir chapitre 2^{ème} partie, chapitre premier.

⁴⁷⁵ LY, Bocar, *Allou : l'âme d'un peuple ?*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2005, p. 21.

Ces évocations transforment la pelouse, la piste ou le tapis en un champ de bataille et en lieu de mémoire stimulant pour le champion.

La mission héroïque qui leur est assignée vaut aux sportifs de haut niveau des chants de gloire inspirés de ceux dédiés aux vénérables ancêtres. Dans *Lions/Lionnes*, Ouza Diallo présente les sorties victorieuses des équipes nationales de basket comme des conquêtes militaires :

Lions/Lionnes dem ngeen Alseri
Jaar ngeen Lagos am fa ndam.

Lions et Lionnes vous êtes allés en Algérie
Vous êtes passés à Lagos et vous y avez triomphé.

Ces ambassadeurs qui ont su « représenter le Sénégal, son passé et son présent, le “diome” de ses paladins et le “fite” de ses héros »⁴⁷⁶ sont reçus à leur retour comme des seigneurs. Ouza énumère, pour les inscrire dans les annales de l’histoire, les meneuses de l’équipe féminine de basket qui impose sa suprématie sur le continent africain pendant toute une décennie⁴⁷⁷ :

Maam Penda dem nga Alseri
Jaar nga Lagos am fa ndam

Mame Penda, tu es allée en Algérie
Tu es passée à Lagos et tu y as triomphé

Roqayaa dem nga Alseri
Jaar nga Lagos am fa ndam

Rokhaya, tu es allée en Algérie
Tu es passée à Lagos et tu y as triomphé

Kanku daal dem nga Alseri
Jaar nga Lagos am fa ndam.

Kankou, tu es allée en Algérie
Tu es passée à Lagos et tu y as triomphé.

Le titre de champion est célébré avec faste car il n'est « pas seulement conquis par une équipe, mais par la société dont elle est issue. La collectivité se projette donc dans l'équipe et place en elle ses espoirs de conquête, son énergie de vaincre, mais aussi ses frustrations personnelles et son agressivité. »⁴⁷⁸

Ces succès font « vibrer la fibre patriotique »⁴⁷⁹ de chaque Sénégalais. Ils offrent aussi une précieuse reconnaissance internationale aux États balbutiants. Le président

⁴⁷⁶ ALLOU, « Lettre à tous les athlètes du Sénégal », in *Dakar-Matin* du 20 décembre 1961, p. 5. Cette apostrophe avait été faite à la veille du départ des équipes sénégalaises à Abidjan pour les Jeux de l'Amitié de 1961.

⁴⁷⁷ L'équipe nationale sénégalaise de basket-ball féminin a remporté la médaille d'or aux championnats d'Afrique en 1973 (à Lagos), en 1974 (à Tunis), en 1977 (à Dakar), en 1978 (à Alger) et en 1979 (à Mogadiscio).

⁴⁷⁸ Rapport de la CEE, cité par RAMONET, Ignacio, p. 28

⁴⁷⁹ KOUMÉ, Mamadou, « L'équipe nationale de football. De la faste période *aofienne* aux échecs des années 2000 », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*, Dakar/Paris, CRES/Karthala, 2013, p. 710.

Senghor ne manque pas, à la veille des « expéditions », de dire l'importante des enjeux aux porte-drapeaux du Sénégal :

« Dans la vie des peuples, dans la considération dont ils jouissent à l'étranger, les performances sportives entrent pour une proportion non négligeable. Et chacun sait que dans la construction, d'un jeune pays, aucun élément susceptible de faire résonner le nom de la Patrie ne doit être négligé. »⁴⁸⁰

Les exploits de l'équipe nationale sont présentés comme le reflet du "génie" de tout un peuple. Aussi, pour la joie et la fierté qu'ils leur procurent, les populations doivent-elles, selon Mor Dior Seck, exprimer leur gratitude à ces vaillants représentants dont le prestige rejaillit sur la réputation du pays :

Les Lionnes du Sénégal
Jaaraama ñii
Kepp kuy yewwoo ci biir Senegaal
Ameelna leen njukkël
Warnaño sargal les Lionnes du Sénégal
Gàcce ngaalaama.
(Les *Lionnes* du Sénégal)

Les *Lionnes* du Sénégal
Remerciées soient celles-ci
Tous ceux qui se réveillent au Sénégal
Ont une dette envers elles
Nous devons féliciter les *Lionnes* du Sénégal
Bravo !

Les prestations du « cinq majeur », du « onze national » ou de tout autre sportif revêtant le maillot national sont presque les seuls moments où tous les cœurs vibrent à l'unisson, l'ensemble des Sénégalais étant tendus en ce moment vers le même but.

Rappelant à « des individus dont rien dans les goûts, les préférences culturelles ou l'idéologie ne laissait présager une quelconque passion commune »⁴⁸¹ leur « appartenance à une même nation source de fierté »⁴⁸², le sport fonctionne comme un réel ferment d'unité.

Cette qualité amène Ouza Diallo à placer sur un piédestal ces champions qui apparaissent comme les figures contemporaines de l'identité collective :

Ku leen am jël
Ku leen ñakkitt wute leen
Yeenay doomu Senegaal
Siggil ngeen réew mee.

Quiconque vous a vous garde
Quiconque ne vous a pas vous convoite
Vous êtes les dignes enfants du Sénégal
Vous faites la fierté du pays.

⁴⁸⁰ « Avant les Jeux de l'Amitié : Le Chef de l'État remet le drapeau sénégalais aux athlètes partant pour Abidjan », in *Dakar-Matin* du 20 décembre 1961, p. 1.

⁴⁸¹ LIOTARD, Philippe, « Le sport au secours des imaginaires nationaux », in *Quasimodo* n°3-4, 1997, p. 16

⁴⁸² DEVILLE-DANTHU, Bernadette, « Le sport support l'idée de nation », in *Quasimodo* n° 3-4, 1997, p. 114.

A la recherche de ressorts susceptibles d'aider à l'éveil du sentiment national et à la création de nouvelles solidarités, les hommes politiques sont naturellement attirés par la fécondité du champ sportif dont la musique rend amplement compte par la polysémie de ses énoncés.

Tasito (se ceindre les reins en maninka)⁴⁸³, composition du Guelewars Band de Banjul, fait ainsi ressortir la polyvalence du sport (lieu d'émotion, de coercition et d'accomplissement) par un entrelacement du *bàkk* (rythmes et chants de lutte), du *kañu* (poésie champêtre) et du *woy jaloore* (chant épique)⁴⁸⁴. Le refrain du chanteur sénégalais Moussa Ngom, qui fait un parallèle entre la gestuelle sportive (la lutte) et l'acte de production (le travail) :

« *Gaa ñi bëreleen*
Gaa ñi liggéeyleen »

Chers amis, luttons
Chers amis, mettez-vous au travail

est suivi d'un couplet qui célèbre l'œuvre et les sacrifices des ancêtres :

« *Amoon na jamono joo xamni*
Maam yi coono neen
Li metti ci liggéey bi
Sunu maam yi defnañ ko
Kon liñu war ñun mooy
Jàpp ci Tasito bi. »

Il fut des temps où
La souffrance était le lot de nos ancêtres
La tâche la plus difficile
A été accomplie par nos ancêtres
Donc notre devoir est
De soutenir le *Tasito*.

La métaphore sportive permet ainsi de figurer les différents fronts sur lesquels le pays est attendu :

- lutter et vaincre (l'adversaire) pour la gloire, l'orgueil national ;
- lutter (contre sa propre paresse et les intempéries) en travaillant sans relâche pour assurer la prospérité ;
- lutter (aux plans sportif, économique, politique et social) pour hisser haut le drapeau du pays, occuper une bonne place dans « le concert des nations »⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Ce titre publié en 1980 sur le disque éponyme reprend et amplifie un slogan lancé par le président gambien Dawda Jawara à la fin des années 1970 pour appeler ses compatriotes au travail.

⁴⁸⁴ Abdoulaye KEÏTA s'appesantit dans sa thèse sur la parenté qui existe entre ces trois genres. Dans la société wolof, les rythmes et chants de l'arène (*bàkk* et *woyu làmb*) galvanisent les lutteurs dont les combats étaient la principale attraction des populations après les récoltes. Les travaux champêtres qui sont eux aussi un espace de compétition ont secrété une poésie servant à stimuler le cultivateur. Le champion des arènes et le héros des champs se nourrissent tous les deux des valeurs guerrières que magnifie le chant épique (*woyu jaloore*) témoin d'un passé belliqueux (cf. KEÏTA, Abdoulaye, La poésie orale d'exhortation : l'exemple des *bàkku* des lutteurs wolof (Sénégal), thèse de doctorat, Paris, INALCO, 2008, p. 64-65 et 71-72).

⁴⁸⁵ La polysémie des chants de lutte explique leur place dans le répertoire des musiciens au lendemain de l'indépendance. Leur réinterprétation est à la fois l'expression d'une volonté de réappropriation du patrimoine culturel et un moyen d'impulser le combat pour l'émancipation du pays, et son affirmation au plan international. Cf WANE, Ibrahima, « Lutte, art et affaires : les scènes de l'arène sénégalaise », in

CONCLUSION

La « Jeunesse » étant une notion difficile à saisir, la chanson ne s'occupe pas d'en circonscrire le champ. Elle en trace les contours en mettant l'accent sur des traits et des symboles qui lui sont associés. Le discours sur la jeunesse est porté par des voix qui s'identifient elles-mêmes à la jeunesse, mais dont le propos peut quelquefois porter des traces de la rhétorique officielle. Ce groupe aux dimensions fluctuantes est placé sur le champ du devoir en tant qu'héritier des projets et des rêves des aînés, et réservoir de potentialités. Sur son chemin, il ne trouve que des missions à accomplir, des chantiers à parachever, des défis à relever... Cette surcharge est atténuée par le portrait idéaliste qui l'accompagne. Les jeunes sont finalement plutôt, comme le notent Jean et John Comaroff, des figures de l'imagination populaire fort distancées de la réalité⁴⁸⁶, leur représentation obéissant moins à une tentative de cerner le présent qu'à une volonté d'exalter l'espoir et la foi dans l'avenir.

C'est sur un ton encore plus enjoué que sont évoquées les moissons du sport. La musique reflète les nombreuses vertus de cette activité qui satisfait à la fois les besoins de s'évader, de s'affirmer et de se distinguer. Les performances du Sénégal sur la scène internationale inspirent des hymnes aux chanteurs, sous l'œil approbateur d'un pouvoir politique à la recherche de modèles de citoyens capables de porter son projet nationaliste. Un culte est ainsi voué aux champions, incarnation des valeurs guerrières ancestrales et du patriotisme. Le traitement réservé à ces figures exemplaires est à la mesure de leurs trophées qui permettent au pays de compenser d'autres échecs et de nourrir de nouveaux rêves de grandeur.

CHEVÉ, Dominique *et al.* (dir.), *Corps en lutte : l'art du combat au Sénégal*, Paris, CNRS Éditions (à paraître).

⁴⁸⁶ COMAROFF, Jean et COMAROFF, John, *op. cit.*, p. 92.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Faisant « des idées, mots, images et symboles que chacun reconnaît comme partie de lui-même »⁴⁸⁷ sa matière privilégiée, la chanson constitue l'un des plus puissants véhicules des représentations collectives. Dans toutes les pièces du corpus se retrouve cette obsession de dire l'âme du peuple. Chaque morceau cherche, à travers quelques couplets ponctués par un leitmotiv, à procurer du plaisir, à donner à penser et à pousser à l'action. Le premier reflet de cette préoccupation est le maniement de la langue. Si la musique traditionnelle a su toujours orienter la perception du monde de ses auditeurs, la musique moderne n'a commencé, elle, à porter un discours capable d'interpeller les Sénégalais qu'après avoir adopté les idiomes locaux.

Le pouvoir qu'a l'art verbal de créer la réalité n'échappe à aucun camp politique. C'est pourquoi la chanson, qui est au cœur des rassemblements électoraux depuis la période coloniale, bénéficie d'une attention plus soutenue au lendemain de l'indépendance. L'État exerce un contrôle subtil sur une large partie de la production artistique à travers la Radio nationale et le Théâtre national. Cette mainmise, combinée à l'ivresse qui s'empare de larges franges de la population, accouche d'un répertoire qui tente de dire l'« être ensemble » et de façonner la conscience collective.

La musique entretient le souvenir de l'action d'illustres ancêtres dont les chevauchées guerrières sont à l'origine de plusieurs airs épiques qui sont au bout des doigts des guitaristes. Ces héros cheminent dans les mémoires avec les figures saintes de l'islam qui ont « béni la terre du Sénégal », creuset de valeurs morales et spirituelles. Ce retour au passé est le meilleur moyen de se projeter dans l'avenir car, comme le dit Yvon Bourdet, « les racines sont faites pour lancer des branches nouvelles vers le ciel : aucune société humaine ne peut s'en passer »⁴⁸⁸.

Les apports respectifs de la noblesse guerrière et de la chefferie religieuse, reliés au rôle historique de l'élite politique et intellectuelle moderne, sont brandis comme un ensemble constituant le fondement de la singularité du Sénégal. La chanson fait du « Père de la Nation » l'héritier des acquis dus aux prédécesseurs et l'artisan du parachèvement

⁴⁸⁷ SENEGAL, G., « Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoires ? » in *Annales de Géographie* n°563, 1992, p. 40.

⁴⁸⁸ Cité par SECK, Papa Ogo, *L'idée de nation dans l'Afrique moderne : le cas du Sénégal*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris X, 1994, p. 359.

du combat libérateur du pays. Sa geste prend forme, alimentée par ses faits d'armes sur les champs scolaires et universitaires.

Les chantres sont ainsi mobilisés pour entraîner les forces vives vers les chantiers qui sont à l'ordre du jour au lendemain de l'indépendance. Les impératifs que sont la construction de l'État-nation et la mise en œuvre des nouveaux plans de développement commandent de trouver des sources de légitimation des entités territoriales et institutions naissantes. Il faut donner sens et corps à ces ensembles issus du découpage colonial, recréer les liens entre les populations en présence, leur inventer un destin commun⁴⁸⁹.

La chanson joue un rôle important dans cette phase de recomposition et de redéfinition du rapport à l'identité collective. Elle est l'une des formes les plus sollicitées pour proposer des repères consensuels qui permettent aux citoyens de se reconnaître dans le « nous » qui symbolise la communauté nationale à laquelle ils appartiennent désormais. Ses couplets qui évoquent ou invoquent la nation soudée avec émotion sont un outil précieux pour la classe dirigeante. Ils ont le don de doubler le discours officiel et en traduisent les axes fondamentaux dans un langage plus accessible aux « masses populaires » et surtout plus subjugant.

Les répertoires déclinent les urgences de l'heure à travers des formules et des images qui informent sur la perception populaire du Plan de développement économique et social ou des objectifs d'« accroissement de la production nationale ». Les chanteurs déclinent, pleins d'assurance, les grands schémas et projections de l'Etat avec un vocabulaire approximatif pour le spécialiste, mais plus édifiant pour le commun des auditeurs qui écoute surtout avec le cœur.

Pour impliquer leurs compatriotes dans la « bataille du développement » qui est lancée, ils savent que ce ne sont pas les chiffres et autres paramètres conventionnels comme les indices de production, la croissance économique, le revenu par tête d'habitant, etc., qu'il faut agiter. Ils tentent de frapper les esprits en s'appuyant sur des signes

⁴⁸⁹ Nous avons choisi de ne pas nous apesantir sur le thème du panafricanisme qui constitue chez un bon nombre de chanteurs sénégalais l'autre versant du nationalisme. La trajectoire et le répertoire respectifs de Laba Sosseh (qui est d'origine gambienne) et d'Ousmane H. Diop (officiellement mauritanien) donnent d'ailleurs une idée de la manière dont les artistes perçoivent et transcendent les frontières étatiques.

d'amélioration concrète des conditions de vie des populations, de satisfaction de leurs besoins réels. Ce procédé a le mérite de rappeler que le type de développement doit être tributaire des réalités culturelles et des aspirations des communautés. Le mot fétiche (« développement ») est d'ailleurs presque absent du répertoire. La seule fois qu'il est littéralement convoqué⁴⁹⁰, il sert à porter la contradiction aux décideurs qui sont invités à « renouer avec la magie du passé pour maîtriser les clés de la modernité »⁴⁹¹.

La chanson n'est pas cependant qu'une caisse de résonance du pouvoir. Suivant à la trace l'évolution du pays, elle répercute le bilan de la première décennie d'autonomie, rend compte des antagonismes, fait résonner les notes discordantes de la classe politique, les états d'âmes de citoyens.

Les discours triomphalistes qui rendent compte des réalisations du gouvernement ne sont plus les seuls échos de l'action publique. L'accentuation de la crise économique, la paupérisation des masses rurales et urbaines, les proportions prises par le chômage génèrent des mélopées qui vont à contre-courant de la rhétorique officielle et des couplets élogieux qui la doublent.

Le travail est chanté sur le ton de la revendication et non plus seulement sur celui de l'exhortation. Le manteau du chef suprême accuse l'usure du pouvoir. L'œuvre du « Père de l'Indépendance » est désormais évoquée sur un mode binaire. Le « titan » des chantes cohabite avec le « tyran » des détracteurs.

La remise en cause du régime ne s'arrête pas aux modèles politique et économique. Elle touche aussi aux références historiques et culturelles. Des chanteurs proches de groupes marxistes ou des milieux de la contestation universitaire, en diffusant de nouvelles mystiques, entreprennent aussi une sorte de reconstruction de la mémoire nationale en sélectionnant des séquences historiques en adéquation avec leur combat contre l'impérialisme et le néocolonialisme. Les héros qui sont promus dans les nouvelles compositions sont ceux dont le Front culturel sénégalais construit l'épopée à travers des brochures biographiques et des poèmes. Ces figures qui n'ont pas l'onction de l'Etat n'en forcent pas moins les portes du panthéon, portées par des chants qui fusent des

⁴⁹⁰ Se référer à la chanson *Tono* de Baaba Maal.

⁴⁹¹ BOURMAUD, Daniel, « Aux sources de l'autoritarisme en Afrique : Des idéologies et des hommes », in *Revue internationale de politique comparée*, vol. XIII, n° 4, 2006, p. 633.

associations sportives et culturelles, du campus universitaire, et finissent par atteindre les studios d'enregistrement et même les ondes de la radio.

Ces groupes de la gauche révolutionnaire proches du parti clandestin qu'est à l'époque And Jëf frappent les esprits pas seulement par leur détermination politique mais surtout par cette audace qui leur fait si résolument croiser le fer au plan culturel surtout avec l'académicien et chantre de la Négritude Léopold Sédar Senghor. L'écho qu'ont eu les œuvres qu'ils ont créées ou inspirées ne témoigne pas seulement d'une hargne mais aussi d'un talent artistique car la chanson s'impose d'abord par sa qualité musicale et non seulement par son contenu thématique ou poétique.

La justesse de la cause défendue ne suffit pas pour faire le succès d'une œuvre musicale. Celle-ci a aussi besoin des astuces et des ornements du langage, et d'une texture musicale à la hauteur pour retenir l'attention. C'est la combinaison qui permet à la chanson populaire de refléter et de façonner les vécus des communautés, c'est-à-dire d'être à la fois une expression de la réalité et un moyen d'agir sur celle-ci.

L'histoire politique du Sénégal et l'évolution de la vie artistique et culturelle montrent que la chanson populaire est à la fois un miroir et un vecteur de la conscience politique.

Ce parcours nous amène aussi à réfléchir sur la complexité de la chanson. La position de l'artiste peut glisser d'un couplet à l'autre. Des chanteurs gauchisants comme Baaba Maal Seydina Wade, Idrissa Diop se retrouvent dans les chansons nationalistes des griots Ndiaga Mbaye, Abdoulaye Mboup et Mangoné Ndiaye quand celles-ci encouragent le réveil du citoyen. La distance se creuse cependant lorsque ces *ndaananan*, dans le même élan patriotique, engagent les Sénégalais à mettre la main à la patte pour le succès des projets du gouvernement⁴⁹².

L'autre question a attiré au statut du chanteur. L'épisode de la réorientation du répertoire au sein du Théâtre national Daniel Sorano a mis à jour une réalité intéressante.

⁴⁹² Hamidou Dia, tout en critiquant les tendances féodale et rétrograde des figures du folklore sénégalais, magnifie l'œuvre de Ndiaga Mbaye, chanteur à textes, qui lui semble moins prisonnier du passé et du corset de l'État (DIA, Hamidou, Ndiaga Mbaye : signe et repère d'une culture. Essai d'interprétation et d'analyse du folklore, mémoire de maîtrise, Dakar, Université de Dakar, 1979 ; « Pour une nouvelle problématique culturelle », in *Jonction* n°4, mai 1981, p. 73).

La direction de l'Ensemble lyrique traditionnel a été obligée de recourir au système de création collective qui permettait de mettre à contribution tous les artistes, mais surtout de mettre en avant les meilleurs paroliers, tous les chanteurs n'étant pas doués dans l'écriture de textes.

Les auteurs reconnus que sont Seydina Insa Wade, Baaba Maal et Oumar Pène n'en ont pas moins puisé dans les recueils du FCS ou des ASC qu'ils ont interprétés avec succès et dont ils ont accru ainsi la portée. Le chanteur est donc une voix, une conscience qui invente ou investit tout matériau susceptible de lui permettre de dire à la fois le réel et le rêve.

Cette tendance est allée en se renforçant, l'audience et l'influence des musiciens accroissant leurs responsabilités. L'implication des artistes dans la vie politique prend une autre dimension dans le cadre du pluralisme. Le mouvement Hip Hop, qui est une des données majeures de la scène musicale sénégalaise dans la décennie 1990-2000, se distingue par une production très critique vis-à-vis du pouvoir. Autoproclamés voix de la masse silencieuse, les rappeurs font un état des lieux accablant pour les gouvernements qui se sont succédé depuis les indépendances. Leur virulence culmine au cours de la campagne électorale de 2000 qui voit plusieurs *MC*⁴⁹³ prendre part aux rassemblements du leader de l'opposition pour y entonner le chant du cygne du régime socialiste. Cet engagement en faveur du changement a largement contribué à l'avènement de la première alternance démocratique au Sénégal.

Cette expérience place les artistes au centre de l'arène politique. Ainsi l'espace d'expression des chanteurs déborde de plus en plus les plages musicales. Le discours esthétique trouve souvent un prolongement à travers l'implication directe de ses auteurs dans le débat politique. Les artistes joignent l'acte à la parole en prenant la tête de « mouvements citoyens » qui font de certaines revendications démocratiques leur cheval de bataille, à l'instar du mouvement Y'en a marre, ou qui investissent même des candidats à la présidence République comme ce fut le cas du mouvement *Fekkee ma ci boole*⁴⁹⁴ de Youssou Ndour. Dans cette nouvelle séquence ouverte à la veille de l'élection présidentielle de 2012, la figure de la parole qu'est le chanteur n'est plus seulement un

⁴⁹³ *Master of Ceremony* ; titre que s'attribuent les rappeurs.

⁴⁹⁴ Je suis présent, je participe.

auxiliaire du politique qui était jusque-là l'homme d'action par excellence, mais aussi un leader d'opinion doublé d'un porteur de projet de société qui entend désormais mettre en œuvre les idées généreuses qu'il émet dans ses compositions.

Ces évolutions ouvrent diverses pistes de recherche. Elles rendent par exemple nécessaire l'étude des interactions entre les œuvres et le discours politique des artistes, d'une part, et des liens entre la production des clubs culturels des années 1970 et celle du mouvement Hip Hop qui éclot à partir des années 1990, d'autre part.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE ORALE

AGBLEMAGNON, F. N'Sougan, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire*, Paris, Editions Silex, 1984.

AGUESSY, Honorat, « Tradition orale, modèle de culture » in *La tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1984, p. 44-54.

BAZIN, Jean, « La production d'un récit historique », in *Cahiers d'Etudes africaines*, vol. XIX, n°73-76, 1979, p. 435-483.

BAUMGARDT, Ursula et UGOCHUKWU, Françoise (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.

BAUMGARDT, Ursula et DERIVE, Jean (dir.), *Paroles nomades. Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Paris, Karthala, 2005.

BAUMGARDT, Ursula et DERIVE, Jean (dir.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008

CALAME-GRIAULE, Geneviève, « L'art de la parole dans la culture africaine », in *Présence Africaine* n°47, 1^{er} semestre 1963, p. 73-91.

- « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », in *Langages* n°18, 1970, p. 22-47.

CASAJUS, Dominique, *Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, Editions La Découverte & Syros, 2000.

CISSÉ, Momar, *Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2009.

COLLECTIF, *Graines de parole: puissance du verbe et traditions orales*, Paris, CNRS, 1989.

DAUPHIN-TINTURIER, Anne-Marie et DERIVE, Jean (dir.), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, 2005.

DIAGNE, Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005.

DIAWARA, Mamadou, *L'empire du verbe et l'éloquence du silence*, Cologne, Rüdiger Köppe, 2003.

DERIVE, Jean, *L'art du verbe dans l'oralité africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

DIENG, Bassirou, « Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans) », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines* n°21, 1991, p. 77-93.

DIENG, Bassirou, *L'Épopée du Kajor*, Dakar/Paris, CAEC/ACCT, 1993.

- *Société wolof et discours du pouvoir*, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2008.

DIENG, Samba, « La littérature pulaar : des formes orales, des formes écrites », in *Actes du colloque international Aires culturelles et création littéraire en Afrique* (Dakar, 12-18 décembre 1990), Dakar, NEAS/ACCT, p. 103-108.

- « La place de la littérature orale dans la formation de la nation sénégalaise », in TAMBADOU, Moustapha (dir.), *Les convergences culturelles au sein de la Nation sénégalaise*, Dakar, Ministère de la Culture, 1996, p. 270-279.

FAYE, Amade, « Performance et variabilité en pays sérère. L'exemple des chants de culture-*A kim o njoom* », in Dauphin-Tinturier, Anne-Marie et Derive, Jean (eds) *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala, 2005, p. 363-374 (CD Rom).

- La littérature orale orale seereer : typologie des genres et problématiques d'analyse, thèse de doctorat d'État, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2012.

GBIKPI MIDIOHOUAN, Thécla, *Oralité et poétique. Historique de la recherche en traditions orales et poétique des textes*, thèse de doctorat d'État, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2008.

GUËYE, Tène-Youssouf, *Aspects de la littérature pulaar en Afrique Occidentale suivi de Quelques Visages du Sud-Mauritanien*, Nouakchott, s.d.

KEÏTA Abdoulaye, *La poésie orale d'exhortation, l'exemple des bàkku des lutteurs wolof (Sénégal)*, thèse de doctorat, Paris, INALCO, 2008.

KEITA, Abdoulaye (dir.), *Au carrefour des littératures (Afrique-Europe)*, Paris, Karthala, 2013.

KEITA, Cheick Mahamadou Cherif, « Jaliya in the Modern World » in CONRAD, David C. et FRANK, Barbara E. (ed.), *Status and Identity in West Africa*, 1997, p. 182-196.

- *Massa Makan Diabaté, un Griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995.

KESTELOOT, Lilyan, *La poésie traditionnelle*, Paris, Fernand Nathan, 1971.

KESTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou, *Du Tieddo au Talibé. Contes et mythes wolof II*, Paris, Présence Africaine, 1989.

LY, Amadou, *L'épopée de Samba Guéladiégui*, Paris, Editions Nouvelles du Sud/IFAN/UNESCO, 1991.

- « La victoire des vaincus (L'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue) », in *Littérales* n°29, 2002, p. 243-252.

MAKWARD, Edris, « Two griots of contemporary Senegambia : Haja M'bana Diop and Anchou Thiam », in *Études germano-africaines* n°6, 1988, p. 37-52.

MBAYE, Lamane, Statut et rôle du griot dans la littérature orale wolof, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2003.

MBUUP, Samba, Littérature nationale et conscience historique (Essai sur la perspective nationaliste dans la littérature d'expression wolof, de 1850 à nos jours), thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Paris 3-Sorbonne nouvelle, 1977.

- « Défi, bravade et antagonisme dans la littérature wolof », in *Bulletin des études africaines de l'INALCO*, vol. V, n°9, 1985, p. 53-81.

NDIAYE, Alphonse Raphaël, « Les traditions orales et la quête de l'identité culturelle », in *Présence Africaine* n°114, 1980, p. 3-17.

NIANE, Djibril Tamsir (dir.), *Tradition orale et archives de la traite négrière*, Paris, Unesco, 2001.

OUÉDRAOGO, Albert, « Epopée ethnique et construction d'une nation : le cas du Burkina », in *Epopée et identités : rois, peuples, guerriers, héros, divinités* (actes du colloque de Niamey, 25-27 janvier 2005), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 2005, p. 59-74.

SAKHO, Cheick, L'épopée toucouleur à la fin de la théocratie, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2006.

SAMB, Amar, « Folklore wolof du Sénégal », in *BIFAN*, t. 37, n°4, octobre 1975, p. 817-848.

SÈNE, Diomaye, Epopée traditionnelle et comportements modernes, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1995.

SÈNE, Pape Massène, « La collecte des traditions orales et la notion de littérature orale », in *Le Soleil* du 02 septembre 1982, p. 6-7.

SOW, Abdoul Aziz, *La poésie orale peule (Sénégal-Mauritanie)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

TANDIA, Aliou Kissima, *Poésie orale soninké et éducation traditionnelle*, Dakar, NEAS, 1999.

THIAM, Mamadou Chérif, Introduction à la littérature sénégalaise. La littérature wolof, essai de typologie et d'analyse, mémoire de DEA, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1980.

WADE, Ousseynou, *La force du verbe dans la tradition orale wolof : l'exemple des chants du Cercle de la jeunesse de Louga*, mémoire de DEA, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2008.

WANE, Ibrahima, « De la royauté à la république : Aperçu du discours de propagande politique au Sénégal », in COLLECTIF, *Epopée et identités : rois, peuples, guerriers, héros, divinités* (actes du colloque de Niamey, 25-27 janvier 2005), Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 2005, p. 132-137.

- « Figures et parures d'une parole : le chant de Ndiaga Mbaye », in KEITA, Abdoulaye (dir.), *Au carrefour des littératures (Afrique-Europe)*, Paris, Karthala, 2013, p. 181-196.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

LITTÉRATURE ÉCRITE

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

CLAVARON, Yves, « L'Afrique de l'ouest entre colonisation et indépendance : Formation de la nation et genèse du roman », in *Neohelicon*, vol. XXXI, n°2, p. 223-238, 2004.

DE BENOIT, Joseph Roger, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne, 1998.

DIA, Hamidou, *Les sanglots de l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1987.

- « Boubacar Boris Diop : Le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la mémoire* » in *Ethiopiques*, vol. VI, n°1, p. 112-123.

- Littératures nationales et écriture poétique, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1995.

DIANÉ, Alioune-B., *Senghor, porteur de paroles*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2010.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango* suivi de *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, 1981.

- *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DIOP, David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973 (1^{ère} édition : 1956).

DIENG, Bassirou, « La poétique de Senghor et l'épopée orale », in *Annales FLSH* n°24, 1994, p. 109-119.

FALL, Marouba, *Aliin Sitooye Jaata ou la Dame de Kabrus*, Dakar, NEAS, 1996.

FAYE, Amade, KESTELOOT, Lilyan et LY, Amadou, *En relisant Nocturnes de Léopold Sédar Senghor suivi de Léopold Sédar Senghor et la sérénité*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2011.

GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- « Littérature médiévale et théorie des genres », in COLLECTIF, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.

KANE, Mohamadou, « L'écrivain africain et son public », in *Présence Africaine* n°58, 2^{ème} trimestre 1966, p. 8-31.

KEÏTA, Fodéba, *Aube africaine et autres poèmes*, Paris, Présence Africaine, 1994 (1^{ère} édition : Paris, Seghers, 1952.)

KESTELOOT, Lilyan, *Comprendre les poèmes de L. S. Senghor*, Paris, Editions Saint-Paul, 1986.

KOLA, Jean-François, *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire*, thèse de doctorat, Université de Cocody, 2005

LY, Amadou, « Pratique du collage : la strophe VI de « Que m'accompagnent koras et balafong », *Chants d'Ombre* (L.S. Senghor), *L'Iliade* (Homère), *L'Enéide* (Virgile) » in *Annales FLSH* n°22, 1992, p. 107-122.

- *La poésie sénégalaise d'expression française de 1945 à 1985 : écriture et thématique*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2012.

NDIAYE, Falilou, « Traduire le woy. Le chant selon Senghor » in *Annales FLSH* n°22, 1992, p. 97-106.

NDOYE, El Hadji Amadou, « Mai 68 à Dakar à travers *Le Temps de Tamango* de Boris Diop et *Los dioses de si mismos* de Juan Jesús de Armas Marcelo », in *Littérature et culture partagée* (actes du colloque international de l'AILC, Dakar, 8-10 novembre 2001), Dakar, PUD, 2003, p. 117-127.

SALL, Ibrahima, *La Génération spontanée*, Dakar-Abidjan, NEA, 1975.

SAMB, Amar, « Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe », in *Mémoire de l'IFAN* n°87, Dakar, IFAN, 1972.

SAVANÉ, Landing, *Luttes et lueurs*, Dakar, Editions Xamle, s.d.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990 (1^{ère} édition : 1954).

SOCIÉTÉ AFRICAINE DE CULTURE, *David Diop. Témoignages – Etudes*, Paris, Présence Africaine, 1983.

THIERS-THIAM, Valérie, *À chacun son griot : le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LITTÉRATURE EN LANGUES NATIONALES

DIAGNE, Pathé, *Teerebtamu ladab ci wàlàf* (Anthologie wolof de littérature), Dakar, IFAN, 1971.

- *Tann ci mbindum walaf mbaa Anthologie de la littérature wolof* (3 tomes), Dakar, IFAN, s.d.

DIOP, Mademba, *Yeete*, sl, sd.

JOOB, Mammadu Sammba (dit Murtudo), *Wullaango boolumbal*, Dakar, Ared, 2002.

Làngug caada Senegaal/Front culturel sénégalais, *Manifeste du Front culturel sénégalais*, s.l., s.d.

Làngug caada Senegaal/Front culturel sénégalais, *Teerebtanmu-taalifu xare Senegaal*, sl, sd.

LIH, Hammee Aamadu, *Dalee mawbe ndeena*, s.l., s.d.

NDAO, Cheik-Aliou, *Lolli-Taataan*, Dakar, IFAN/Enda-Editions, 1999.

- *Taaral ak ladab ci làmmiñu wolof* (Esthétique et littérature de langue wolof), Dakar, OSAD, 2002.

- *Bàkku xaaalis*, s.l., s.d.

NJAAY, Saydu Nuuru, *Mbaggu leñol*, Dakar, IFAN Cheikh Anta Diop, 1993.

SAAR, Ibraahiima, *Bokki*, Dakar, Editions Papyrus, 2000.

SAMB, El Hadji Momar, *Ruu yu mar*, Dakar, sl, sd.

SYLLA, Assane, *Poèmes et pensées philosophiques wolof* (De l'oralité à l'écriture), 4 tomes, Dakar, IFAN/PAPF, 1993-1996.

SUR LES LANGUES AFRICAINES

BOURLET, Mélanie, « Littératures en langues africaines et développement : l'exemple du peul au Sénégal et en France », in TOURNEUX, Henri, *Langues, cultures et développement en Afrique*, Paris, Karthala, 2008, p. 277-292.

CISSÉ, Mamadou, « Les politiques linguistiques du Sénégal entre francophonie et langues nationales », in *Annales FLSH* n°35, 2005, p. 363-400.

DIENE, Ibra, « Plurilinguisme et conflit de langues dans « Xala » de Sembène Ousmane », in *Actes du colloque international Des langues et des villes* (Dakar, du 15 au 17 décembre 1990), Paris, ACCT/Didier Erudition, 1993, p. 203-208.

HUMERY, Marie-Eve, Facteurs et enjeux du développement écrit d'une langue africaine : le cas du mouvement pulaar au Sénégal (1960-1996), mémoire de DEA, Paris, Paris I, 1997.

- « Lire et écrire en pulaar au Sénégal : le “mouvement pulaar”, lieu de toutes les résistances », in GARY-TOUNKARA, Daouda et NATIVEL, Didier (dir.), *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara, XVIe-XXIe siècle : acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 287-312.

MANSOUR, Gerda, « The languages of Senegal and their role development » in *Réalités africaines et langue française* n°13, juin 1980, p. 1-32.

NDIAYE, Daouda, L'enseignement des langues nationales à l'école primaire : le cas du wolof au Sénégal, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2008.

NGUGI WA THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, Editions La Fabrique, 2011.

SWIGART, Leigh, « Wolof, langue ou ethnie : le développement d'une identité nationale », in *Actes du colloque international Des langues et des villes* (Dakar, du 15 au 17 décembre 1990), Paris, ACCT/Didier Erudition, 1993, p. 545-552.

AUTOUR DE LA MUSIQUE POPULAIRE

ALAGOA, E.-J., « Le chant comme source d'information historique », in LAYA, Diouldé (ed.), *La tradition orale*, Niamey, CRDTO, 1972, p. 176-188.

ARNAUD, Gerald, *Youssou N'dour, le griot planétaire*, Paris, Editions Demi-Lune 2008.

BA, Daba Chérif, Les cultures populaires en Sénégal. Fêtes et folklores dans les aires culturelles *fulbe*. Sens et dynamiques, 1512-1980, thèse de doctorat d'Etat, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2012.

BAHI, Auguste Aghi, « Musique populaire moderne et coproduction de l'imaginaire national en Côte d'Ivoire », in AKINDÈS, Francis (dir.), *Côte d'Ivoire : la réinvention de soi dans la violence*, Dakar, Codesria, 2011, p. 133-166.

BARBER, Karin (ed.), *Readings in African Popular Culture*, London, International African Institute, 1997.

BÉART, Charles, « Les “fanals” », in *L'Éducation africaine* n°94, avril-juin 1936, p. 271-272.

BEMBA, Sylvain, *50 ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris, Présence Africaine, 1984.

BENDER, Wolfgang, *La musique africaine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1992.

BENNETTA, Jules-Rosette et MARTIN, Denis-Constant, « Cultures populaires, identités et politique », in *Les Cahiers du CERI* n°17, 1997.

BENGA, Ndiouga Adrien, « Dakar et ses tempos. Significations et enjeux de la musique urbaine (c. 1960-années 1990) », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 289-308.

BLANCHARD, Nolwenn, *Identité culturelle et patrimoine immatériel : La collection sonore constituée par Herbert PEPPER au Gabon (1954-1966)*, thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 2011.

BONNET, Valérie, « Revendication et politiques en paroles : chansons de la communauté noire américaine », in *Mots. Les langages du politique* n°70, 2002, p. 65-77.

BROUGHTON, Simon, ELLIN-GHAM, Mark et TRILLO, Richard (eds), *World Music. The Rough Guide* (tome 1: *Africa, Europe and the middle East*), Londres, Rough Guides, 1999.

CAW, Isaa Laay, « La résistance du Jobaas à travers les chants populaires », in *Jonction* n°5, 1981, p. 6-20.

COLLECTIF, *Annuaire des métiers de la musique au Sénégal*, Dakar, Enda Tiers Monde, 1999.

COLLINS, John, *West African Pop Roots*, Philadelphie, Temple University Press, 1992.

DIA, Hamidou, Ndiaga Mbaye : signe et repère d'une culture. Essai d'interprétation et d'analyse du folklore, mémoire de maîtrise, Dakar, Université de Dakar, 1979.

DRAMÉ, Adama et SENN-BORLOZ, Arlette, *Jeliya. Etre griot et musicien aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1992.

DRAMÉ, Daouda Demba, *La Médina de Dakar et ses fêtes populaires (1914-1960). Contribution à l'étude des cultures urbaines*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 1995.

DIENG, Mamadou Moustapha, « Saint-Louis du Sénégal et son fanal. Naissance et évolution d'une fête », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 37-50.

DURAN, Lucy, « Keys to N'Dour : roots of the Senegalese star », in *Popular Music*, vol. VIII, n°3, octobre 1989, p. 275-284.

GARBA, Mahaman, « Aspects dynamiques des cultures sonores: transformation du métier du griot au Niger sous l'influence du modernisme », in SEITEL, Peter (ed.), *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, Washington, D.C., Center for Folklife and Cultural Heritage, 2001, p. 194-202.

HUCHARD, Ousmane Sow, *La Kora, objet-témoin de la civilisation manding. (Essai d'analyse organologique d'une harpe-luth africaine)*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2000.

JEWSIEWICKI-KOSS, Bogumil, « Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires », in MATHIEU, Jacques (dir.), *La mémoire dans la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1995, p. 95-110.

KA, Abdou Anta, « Les griots sont-ils condamnés à disparaître ? », in *Bingo* n°83, décembre 1959, p. 30-32.

KADIMA-NZUJI, Mukala et MALONGA, Alpha Noël (dir.), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Brazzaville - Paris, Fespam/L'Harmattan, 2004.

KATY, Charles, *Musique et enjeux au Sénégal*, Dakar, Ardo Editions, 1985.

KOTCHY, B. Nguessan, « Fonction sociale de la musique traditionnelle », in *Présence Africaine*, n°93, 1^{er} trimestre 1975, p. 80-91.

KOUYATÉ, Mamadou, *Sory Kandia Kouyaté : chanteur immortel d'une Afrique éternelle*, Paris, L'Harmattan, 2012.

KÜNZLER, Daniel, REUSTER-JAHN, Uta, « "Mr. President": Musical open letters as political commentary in Africa », in *Africa Today*, vol. LIX, n°1, 2012, p. 89-113.

LAHANA, Michelle, *Youssou Ndour, la voix de la Médina*, Paris, Patrick Robin Editions, 2005.

LE BART, Christian, « Figures du peuple dans les chansons de Renaud. De l'exploitation à l'aliénation », in *Mots. Les langages du politique* n°70, novembre 2002, p. 117-123.

LEE, Hélène, *Rockers d'Afrique*, Paris, Ed. Albin Michel, 1988.

LENORMAND, Hervé, ASSOCIATION SAINT-LOUIS JAZZ, *Saint-Louis Jazz. Histoires de jazz au Sénégal*, Nantes, Editions Joca Seria, 1996.

LEYMARIE, Isabelle, *Les Griots wolof du Sénégal*, Paris, Servedit / Maisonneuve & Larose, 1999.

LY, Amadou, « L'identité culturelle pulaar, son importance, et le rôle de l'artiste dans sa défense et son expansion » in *Parole essentielle... (mélanges offerts à Ferdinand Diarra)*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2000, p. 295-310.

MANGIN, Timothy Roark, *Mbalax: Cosmopolitanism in Senegalese Urban Popular Music*, thèse de doctorat, Columbia University, 2013.

MARTIN, Denis-Constant, « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », in DARRÉ, Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires Rennes, 1996, p. 17-30.

- « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », in *Critique internationale* n°7, avril 2000, p. 169-183.

MAZZOLENI, Florent, *L'Epopée de la musique africaine*, Paris, Hors Collection, 2008.

- *Afro Pop. L'âge d'or des grands orchestres africains*, Paris, Le Castor Astral, 2011.

NDOUR, Saliou (dir.), *L'industrie musicale au Sénégal. Essai d'analyse*, Dakar, Codesria, 2008.

NEDJABE, Ntone, « Quelques notes philosophiques sur Fela, l'Art et sa pertinence dans la construction de la nation hétéroclite », in *Catalogue Dak'Art 2006*, p. 386-389.

NIANE, Djibril Tamsir, « Chants révolutionnaires guinéens », in *Présence Africaine* n°29, décembre 1959-janvier 1960, p. 89-103.

NIANG SIGA, Fatou, *Reflets de modes et de traditions saint-louisiennes*, Dakar, Ed. Khoudia, 1990.

OBSERVATOIRE ACP SUR LES MIGRATIONS, *La retransversée de l'Océan: Migrations et transferts musicaux de l'Amérique latine et des Caraïbes vers l'Afrique*, Bruxelles, ACP/OIM, 2012.

PALMBERG, Mai et KIRKEGAARD, Annemette (ed.), *Playing with identities in contemporary music in Africa*, Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet, 2002.

ROUGET, Gilbert, « Chroniques musicales », in *Présence Africaine* (nouvelle série) n°1-2, avril-juin 1955, p. 153-158.

SAM, Mamadou, *Le traitement des formes de la littérature pulaar à travers les compositions de Baaba Maal*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1996.

SANKHARÉ, Oumar, *Yousou Ndour : artiste et artisan du développement*, Dakar, Editions du livre universel, 2002.

SECK, Nago et CLERFEUILLE, Sylvie, *Musiciens africains des années 80*, Paris, L'Harmattan, 1986.

- *Les musiciens du beat africain*, Paris, Bordas, 1993.

SHAIN, Richard M., « Roots in reverse: Cubanismo in twentieth-century Senegalese music », in *International Journal of African Historical Studies*, vol. XXXV, n°1, 2002, p. 83-101.

- « The Re(public) of Salsa: Afro-Cuban Music in Fin-De-Siècle Dakar », in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. LXXIX, n°2, 2009, p. 186-206.

- « Trovador of the Black Atlantic : Laba Sosseh and the Africanization of Afro-Cuban Music », in WHITE, Bob W. (ed.), *Music and Globalization : Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 135-156.

SURUGUE, Bernard, « La musique et la tradition orale : la délimitation des unités dans le chant », in *Cahiers de l'O.R.S.T.O.M.*, série Sciences humaines, vol. XIII, n°2, 1976, p. 125-129.

TAYLOR, Timothy D., *Global Pop: World Music, World Markets*, New York/ London, Routledge, 1997.

THIOUB, Ibrahima et BENGHA, Ndiouga A., «Les groupes de musique 'moderne' des jeunes Africains de Dakar et de Saint-Louis, 1946-1960», in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identité et pouvoir*, Paris, Karthala, 1999, p. 213-227.

TRAORE, Adoulaye Bicaïse, *Étude de la musique de variétés des Indépendances à nos jours*, mémoire de fin d'études, Dakar, Ecole nationale des arts, 2002.

VAMBE, Maurice Taonezvi, « Popular Songs and Social Realities in Post-Independence Zimbabwe », in *African Studies Review*, vol. XLIII, n°2, septembre 2000, p. 73-86.

VERNILLAT, France et CHARPENTEAU, Jacques, *La Chanson française*, Paris, P.U.F, 1979.

VIAUD, J., « La danse et la musique au Sénégal », in *Présence Africaine* n°54, 2^{ème} trimestre 1965, p. 239-244.

WANE, Ibrahima, *Chanson moderne et modèle de communication orale*, thèse de 3^{ème} cycle, UCAD, 2003.

WHITE, Bob W., « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. XLII, n°168, 2002, p. 663-686.

WONDJI, Christophe (dir.), *La Chanson populaire en Côte d'Ivoire*, Paris, Présence Africaine, 1986.

ARTS ET POLITIQUES CULTURELLES

ANDRIEU, Sarah, « La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso », in *Journal des anthropologues*, hors-série, 2007, p. 89-103.

ARNOLDI, Mary Jo, « Youth Festivals and Museums: The Cultural Politics of Public Memory in Postcolonial Mali », in *Africa Today*, vol. LII, n°4, 2006, p. 55-76.

AXT, Friedrich et SY, El Hadji Moussa Babacar (eds), *Anthologie des arts plastiques contemporains au Sénégal*, Francfort, Museum für Völkerkunde, 1989.

BADIANE, Alioune, « Léopold Sédar Senghor et la quête d'un art africain de son temps », in *Afrik'arts* n°3, mai 2006, p. 84-87.

BARBER, Karin, « Popular Arts in Africa », in *African Studies Review*, vol. XXX, n°3, septembre 1987, p. 1-78.

- « Preliminary Notes on Audiences in Africa », in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. LXVII, n°3, 1997, p. 347-362.

BARBER, Karin (ed.), *Readings in African popular culture*, Bloomington/Oxford, Indiana University Press/James Currey, 1997.

BENGA, Ndiouga, « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal », in *Afrique et Développement*, vol. XXXV, n°4, 2010, p. 237-260.

BONHOMME, Julien et JAOUL, Nicolas, « Grands Hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires », in *Gradhiva* n°11, 2010, p. 5-29.

COCHRANE, Laura L., « The growth of artistic nationalism in Senegal », in *Nations and Nationalism*, 17 (2), 2011, p. 377-395.

COLLINS, John, « Highlife and Nkrumah's Independence Ethos », in *Journal of Performing Arts*, Volume 4, 2009/2010 n°1, p. 82-91.

COUNSEL, Graeme, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », in *The Australasian Review of African Studies*, vol. XXVI, n°1, juin 2004, p. 26-42.

CUTTER, Charles H., « The Politics of Music in Mali », in *African Arts*, vol. I, n°3, 1968, p. 38-39+74-77.

DIA, Hamidou, « Pour une nouvelle problématique culturelle », in *Jonction* n°4, mai 1981, p. 69-77.

DIAGNE, Pathé, « Langues africaines, développement économique et culture nationale », in *Notes africaines* n°129, janvier 1971, p. 2-19.

- DIAGNE, Souleymane Bachir, « L'avenir de la tradition », in DIOP, Momar-Coumba (éd.), *Sénégal. Trajectoires d'un État*, Dakar, Codesria, 1992, p. 279-298.
- « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 243-259.
- DIOP, Cheikh Anta, *Nations nègres et culture*, Paris, Présence Africaine, 1954 (4^{ème} édition : 1979).
- DIOUF, Mamadou et FREDERICKS, Rosalind (dir.), *Les arts de la citoyenneté au Sénégal*, Paris, Karthala, 2013.
- DJEBBARI, Élina, « Recomposer la tradition, investir le contemporain. La création musicale et chorégraphique des troupes de ballet au Mali », in OLIVIER, Emmanuelle (ed.), *Musiques au monde : La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Editions Delatour France, 2012, p. 201-222.
- DJIGO, Adama, *Dynamiques et stratégies de conservation et de promotion du patrimoine culturel au Sénégal de l'administration colonial à l'an 2000*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2012.
- EBONG, Ima, « Negritude : Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the "Ecole de Dakar" », in VOGEL, Susan (dir.), *Africa explores : 20th century African Art*, New York, Center for African Art, 1991, p. 198-209.
- ENGLERT, Birgit, « Popular Music and Politics in Africa – Some Introductory Reflections », in *Stichproben* n°14, 2008, p. 1-15.
- FALL, N'Goné, PIVIN, Jean Loup (dir.), *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Paris, Éditions de la Revue noire, 2001.
- FAYE, Armand, *Les artistes sénégalais face à leur profession : l'exemple des musiciens et des comédiens*, grande enquête de fin d'études, Dakar, CESTI, 1980.
- GADJIGO, Samba, *Ousmane Sembène, une conscience africaine*, Paris, Homnisphères, 2007.
- GAUGUE, Anne, « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale », in *Ethnologie française*, tome 29, n°3, juillet-septembre 1999, p. 337-344.
- HAFFNER, Pierre, « Le cinéma, l'argent et les lois. Une situation du cinéma sénégalais en 1981 », in *Le mois en Afrique* n°s 198-199, décembre 1982-janvier 1983 p. 154-166.
- HARNEY, Elizabeth, *In Senghor's Shadow. Art Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Durham-London, Duke University Press, 2004.
- HUCHARD, Ousmane Sow, *La culture, ses objets-témoins et l'action muséologique*, Dakar, Le Nègre international, 2010.

JEWSIEWICKI, Bogumil, « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple du zaïrois », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. XXXVI, n°141-142, 1996, p. 113-142.

JÉZÉQUEL, Jean-Hervé, « Le “théâtre des instituteurs” en Afrique Occidentale française (1930-1950) : pratique socio-culturelle et vecteur de cristallisation de nouvelles identités urbaines », in GOERG, Odile (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, 1999, p. 181-200.

KABA, Lansiné, « The Cultural Revolution, Artistic Creativity, and Freedom of Expression in Guinea », in *The Journal of Modern African Studies*, vol. XIV, n°2, Juin 1976, p. 201-218.

KEBE, Ibrahima, Contribution à une meilleure connaissance de la jeunesse de Louga, monographie de fin d'études, Dakar, INSEPS, 1984

KLEIN, Pierre, « Le culturel au Sénégal d'aujourd'hui », in *Revue française d'études politiques africaines* n°101, mai 1974, p. 83-92.

KOUOH, Koyo (ed), *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*, Oslo/Berlin, Office for Contemporary Art Norway/Sternberg Press, 2013.

MBENGUE, Mamadou Seyni, *La politique culturelle au Sénégal*, Paris, UNESCO, 1973.
Ministère de l'Education et de la Culture de la République de Guinée, *La politique culturelle de la République de Guinée*, Paris, Unesco, 1979.

MOINDJIÉ, Ali, La création musicale moderne au Sénégal : Difficultés du secteur, Grande enquête de fin d'études, Dakar, CESTI, 1986.

OPHÉLIE, Rillon, « Corps rebelles : la mode des jeunes urbains dans les années 1960-1970 au Mali », in *Genèses*, n°81, vol 4, 2010, p. 64-83.

PAUTHIER, Céline, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », in GARY-TOUNKARA, Daouda et NATIVEL, Didier, *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI-XXI^e siècle) : Acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 129-154.

PFAFF, Françoise, *A l'écoute du cinéma sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SCHRAMM, Katharina, « The Politics of Dance: Changing Representations of the Nation in Ghana », in *Africa Spectrum*, vol. XXXV, n°3, 2000, p. 339-358.

SCHULZ, Dorothea, « Praise without Enchantment: Griots, Broadcast Media, and the Politics of Tradition in Mali », in *Africa Today*, vol. XLIV, n°4, octobre-décembre 1997, p. 443-464.

- « From a Glorious Past to the Lands of Origin: Media Consumption and Changing Narratives of Cultural Belonging in Mali », in DE JONG, Ferdinand et ROLANDS, Michael (eds), *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*, London, Left Coast Press, 2007, p.185-213.

SECK, Djibril, *Histoire des modes vestimentaires chez les jeunes filles à Dakar 1945-1980*, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2000.

- Le loisir cinématographique à Dakar, 1926-1974, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2008.

SECK, Sidy, « *L'Ecole de Dakar : réalité historique ou escroquerie intellectuelle ?* », in *Ethiopiques*, n°70, 1^{er} semestre 2003, p. 29-45.

SENGHOR, Maurice Sonar, *Souvenirs de théâtres d'Afrique et d'Outre-Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SKINNER, Ryan Thomas, « Cultural Politics in the Post-Colony: Music, Nationalism and Statism in Mali, 1964–75 », in *Africa: The Journal of the International African Institute*, vol. LXXXII, n°4, novembre 2012, p. 511-534.

SNIFE, Tracy D., *Arts and Politics in Senegal, 1960-1996*, Trenton-Asmara, Africa World Press, 1998.

SYLLA, Abdou, « Création et imitation dans l'art africain traditionnel », in *BIFAN*, tome 45, sér. B, n°s 1-2, janvier-avril 1983, p. 24-80.

- Pratique et théorie de la création dans les arts plastiques sénégalais contemporains, thèse de doctorat d'Etat, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1993.

- *Arts plastiques et Etat au Sénégal*, Dakar, IFAN-CAD, 1998.

- « Histoire des arts plastiques sénégalais contemporains », in *Ethiopiques*, n°87, 2^{ème} semestre 2011, p. 257-274.

TAMBADOU, Moustapha (dir.), *Les convergences culturelles au sein de la Nation sénégalaise*, Dakar, Ministère de la Culture, 1996.

TRAORÉ, Bakary, « Le théâtre africain de l'École William Ponty », in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain* (Abidjan, 15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, p. 37-44.

VIEYRA, Paulin Soumanou, *Le cinéma au Sénégal*, Bruxelles, Editions OCIC/L'Harmattan, 1983.

WHITE, Bob W., « L'incroyable machine d'authenticité. L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. XXX, n°2, 2006, p. 43-63.

VIE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE ET SOCIALE

BA, Oumar, *Le Foûta Tôro au carrefour des cultures*, Paris, L'Harmattan, 2008, (1^{ère} édition : 1977).

BAGAYOGO, Shaka, « Lieux et théorie du pouvoir dans le monde mandé : passé et présent », in *Cahiers des Sciences Humaines*, vol. XXV, n°4, 1989, p. 445-460.

BAHI, Auguste Aghi, « Permanence et bifurcations du “sentiment nationaliste” ivoirien », in MANGU, André Mbata B. (dir.), *Nationalisme, panafricanisme et reconstruction africaine*, Dakar, CODESRIA, 2006, p. 83-106.

BANEGAS, Richard et WARNIER, Jean-Pierre, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », in *Politique africaine* n°82, juin 2001, p. 5-21.

BARRY, Boubacar, *Le royaume du Waalo. Le Sénégal avant la conquête*, Paris, Karthala, 1985.

- *La Sénégambie du XVe au XIXe siècle. Traite négrière, islam et conquête coloniale*, Paris, L'Harmattan, 1988.

- « Réflexion sur les discours historiques des traditions orales en Sénégambie », in *Mélanges en hommage au Professeur Mbaye Guèye*, Dakar, UCAD, FLSH, 2009, p. 59-88.

BATHILY, Abdoulaye, *Mai 68 à Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*, Paris, Éditions Chaka, 1992.

BATHILY, Abdoulaye, DIOUF, Mamadou et MBODJ, Mohamed, « Le mouvement étudiant sénégalais, des origines à 1989 », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome 2), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 282-310.

BAZIN, Jean, « Genèse de l'État et formation d'un champ politique : le royaume de Segu », in *Revue française de science politique*, vol. XXXVIII, n°5, 1988, p. 709-719.

BÉNOT, Yves, *Idéologie des indépendances africaines*, Paris, Maspéro, 1972 (1^{ère} édition : 1969).

BERNIER, Jacques, « La formation territoriale du Sénégal », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. XX, n° 51, 1976, p. 447-477.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de culture*, Paris, Payot, 2007.

BHABHA, Homi (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

BLANCHINI, Pascal, « Le Mouvement étudiant sénégalais. Un essai d'interprétation », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2002, p. 359-395.

BOULEGUE, Jean, *Le Grand Jolof (XIIIe–XVIe siècle)*, Paris, Editions Façades, 1987.

- « Conflit politique et identité au Sénégal : la bataille de Bunxoy (c. 1796) », in CHRETIEN, Jean-Pierre, TRIAUD, Jean-Louis (dir.), *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999, p. 93-99.

BOURMAUD, Daniel, « Aux sources de l'autoritarisme en Afrique : Des idéologies et des hommes », in *Revue internationale de politique comparée*, vol. XIII, n°4, 2006, p. 625-641.

BLUM, Françoise, « Sénégal 1968 : révolte étudiante et grève générale », in *Belin* n°59-2, 2012, p. 144-177.

CAMARA, Sadio, *L'épopée du Parti Africain de l'Indépendance (P.A.I.) au Sénégal (1957-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2013.

CENTILIVRES, Pierre, FABRE, Daniel et ZONABEND, Françoise (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

CHRETIEN, Jean-Pierre et TRIAUD, Jean-Louis (dir.), *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999.

CERULO, Karen A., « Symbols and the World System: National Anthems and Flags », in *Sociological Forum*, vol. VIII, n°2, juin 1993, p. 243-271.

CHARTON, Hélène et FOUÉRÉ, Marie-Aude, « Héros nationaux et pères de la nation en Afrique : Présentation », in *Vingtième Siècle*, vol. II, n°118, 2013, p. 3-14.

COLIN, Roland, *Sénégal notre pirogue. Au soleil de la liberté*, Paris, Présence Africaine, 2007.

COLLECTIF, *Pouvoir politique traditionnel en Afrique occidentale*, Paris, Présence Africaine, 1967.

COLLECTIF, *Regards sur le « diaisme » (actes du pré-symposium sur l'œuvre du président Mamadou Dia)*, Dakar, (sl) 1996.

COMAROFF, Jean et COMAROFF, John, « Réflexions sur la jeunesse. Du passé à la postcolonie », in *Politique africaine* n°80, décembre 2000, p. 90-110.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, « Du territoire à l'Etat-nation : le cas de l'AOF », in BECKER, Charles, MBAYE, Saliou et THIOUB, Ibrahima (eds), *AOF : réalités et héritages. Sociétés ouest-africaines et ordre colonial* (tome 1) Dakar, Direction des Archives du Sénégal, 1997, p. 21-27.

CORLAN-IOAN, Simona, « Une nouvelle identité pour une nouvelle Afrique Noire », in *Nation and National Ideology. Past, Present and Prospects*, (actes du symposium international, 6-7 avril 2001), Bucarest, The Center for the Study of the Imaginary / New Europe College, 2002, p. 165-181.

COULIBALY, Abdou Latif, *Le Sénégal à l'épreuve de la démocratie. Enquête sur 50 ans de lutte et de complots au sein de l'élite socialiste*, Paris, L'Harmattan, 1999.

CRUISE O'BRIEN, Donal, DIOP, Momar-Coumba et DIOUF, Mamadou, *La construction de l'Etat au Sénégal*, Paris, Karthala, 2002.

CUSACK, Igor, « African National Anthems: "Beat the Drums, the Red Lion Has Roared" », in *Journal of African Cultural Studies*, vol. XVII, n°2, décembre 2005, p. 235-251.

DAFF, Moussa, « Réglage de sens du concept "démocratie" au Sénégal », in *Politique africaine* n°64, décembre 1996, p. 31-40.

D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome 2), Paris, L'Harmattan, 1992.

DE BENOIT, Joseph Roger, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne, 1998.

DE JONG, Ferdinand, « A Joking Nation: Conflict Resolution in Senegal », in *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. XXXIX, n°2, 2005, p. 389-413.

DIA, Mamadou, « La construction nationale : la doctrine, les objectifs, les moyens », in *La Nation en construction*, Dakar, Secrétariat d'Etat à l'Information, à la Presse et à La Radiodiffusion de la République du Sénégal, 1959, p. 41-50.

- *Mémoires d'un militant du Tiers-Monde*, Paris, Publisud, 1985.

- *Lettres d'un vieux militant*, Dakar, s.l., 1991

DIAGNE, Oumar, « L'aventure du sens : pouvoir de parole et parole de pouvoir », in *Revue sénégalaise de philosophie* n°17, 1993, p. 77-91.

DIAGNE, Pathé, « Le pouvoir africain », in COLLECTIF, *Le concept de pouvoir en Afrique*, Paris, Unesco, 1986 (1^{ère} édition : 1981), p. 28-55.

DIANÉ, Charles, *La FEANF et les grandes heures du mouvement syndical étudiant noir*, Paris, Editions Chaka, 1990.

DIAW, Aminata, « La démocratie des lettrés », in DIOP, Momar-Coumba (éd.), *Sénégal. Trajectoires d'un État*, Dakar, Codesria, 1992, p. 299-329.

- « La problématique de la nation dans la pensée politique de Léopold Sédar Senghor », in *Senghor. Colloque de Dakar*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 1998, p. 7-13.

- « Les intellectuels entre mémoire nationaliste et représentation de la modernité », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 552-553.

DIAWARA, Mamadou, « Ce que travailler veut dire dans le monde mandé », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, LAKROUM, Monique, et SPITTLER, Gerd, *Le travail en Afrique noire. Représentations et pratiques à l'époque contemporaine*, Paris, Karthala, 2003, p. 67-80.

DIENG, Amady Aly, *Blaise Diagne, premier député africain*, Paris, Editions Chaka, 1990.

- « Question nationale et ethnies en Afrique Noire : le cas du Sénégal », in *Africa Development*, vol. XX, n°3, 1995, p. 129-155.

- « Nationalisme et panafricanisme », in BA, Thierno (dir.), *Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain*, Dakar, Codesria, 2005, p. 57-68.

- *Mémoires d'un étudiant africain* (2 tomes), Dakar, Codesria, 2011.

- *Lamine Guèye. Une des grandes figures politiques africaines (1891-1968)*, Dakar, L'Harmattan Sénégal, 2013.

DIOP, Abdoulaye-Bara, « Enquête sur la migration Toucouleur à Dakar », in *BIFAN*, tome XXII, sér B, n°3-4, 1960, p. 393-418.

- *La société wolof*, Paris, Karthala, 1981.

DIOP, Adama Baytir, *Le Sénégal à l'heure de l'indépendance. Le projet politique de Mamadou Dia (1957-1962)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.

DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Sénégal. Trajectoires d'un Etat*, Dakar, Codesria, 1992.

- *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002.

- *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2002.

- *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*, Dakar/Paris, CRES/Karthala, 2013.

DIOP, Momar-Coumba et DIOUF, Mamadou (dir.), *Le Sénégal sous Abdou Diouf*, Paris, Karthala, 1990.

- *Les figures du politique en Afrique. Des pouvoirs hérités aux pouvoirs élus*, Paris/Dakar, Karthala/Codesria, 1999.

DIOP, Ousmane Blondin, *Les héritiers d'une indépendance*, Dakar, NEA, 1982.

DIOP, Samba, « Thiaroye 44 » : Massacre de tirailleurs ex-prisonniers de guerre, maîtrise de maîtrise d'histoire, Université de Dakar, 1993.

DIOUF, Makhtar, *Sénégal : les ethnies et la nation*, Dakar, Neas, 1998 (1^{ère} édition : 1994).

DIOUF, Mamadou, « Représentations historiques et légitimités politiques au Sénégal (1960-1987) », in *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°34, 1989, p. 14-23.

- « Le clientélisme, la “technocratie” et après ? », in DIOP, Momar-Coumba (éd.), *Sénégal. Trajectoires d'un État*, Dakar, Codesria, 1992, p. 233-278.

- *Histoire du Sénégal : le modèle islamo-wolof et ses périphéries*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

DJIBO, Hadiza, *La participation des femmes africaines à la vie politique : les exemples du Sénégal et du Niger*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ECKERT, Andréas, « Mémoires anticolonialistes au Cameroun. La recherche vaine de “héros nationaux” », in CHRÉTIEN, Jean-Pierre et TRIAUD, Jean-Louis (dir.), *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999, p. 473-487.

FAIDHERBE, Louis L., *Le Sénégal. La France en Afrique occidentale*, Paris, Hachette, 1889.

FALL, Babacar et al, *Dialogue avec Abdoulaye LY, historien et homme politique sénégalais*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2001.

FALL, Babacar, *Sénégal : Le Travail au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat, Amsterdam, Université d'Amsterdam, 2010.

FALL, Ibrahima, *Sous-développement et démocratie multipartisane : l'expérience sénégalaise*, Dakar-Abidjan, NEA, 1977.

FALL, Mar, *Sénégal : L'Etat Abdou Diouf ou Le temps des incertitudes*, Paris, L'Harmattan, 1986.

FARGETTAS, Julien, « La révolte des tirailleurs sénégalais de Tiaroye. Entre reconstructions mémorielles et histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. IV, n°92, 2006, p. 117-130.

FAYE, Cheikh Faty, *Les enjeux politiques à Dakar (1945-1960)*, Paris, Karthala, 2000.

FAYE, Ousseynou, « La crise casamançaise et les relations du Sénégal avec la Gambie et la Guinée-Bissau (1980-1992) », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal et ses voisins*, Dakar, Série Sociétés-Espaces-Temps, 1994, p. 189-212.

- « L'instrumentalisation de l'histoire et de l'ethnicité dans le discours séparatiste en Basse Casamance (Sénégal) », in *Africa Spectrum*, vol. XXIX, n°1, 1994, p. 65-77.

- « L'habillement et ses accessoires dans les milieux africains de Dakar (1857-1960) », in *Revue sénégalaise d'histoire*, nouvelle série, n°1, 1995, p. 69-86.

FAYE, Ousseynou et THIOUB, Ibrahima, « Les marginaux et l'État à Dakar », in *Le Mouvement Social* n°204, 2003, p. 93-108.

FOUÉRÉ, MARIE-Aude, « Les métamorphoses des “relations à plaisanteries”. Un nouvel enjeu politique dans la construction des États-nations », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. II, n°178, 2005, p. 389-430.

- « La mémoire au prisme du politique », in *Cahiers d'Études africaines* n°197, vol 1, 2010, p. 5-24.

FOUGEYROLLAS, Pierre, *Où va le Sénégal ?*, Dakar-Paris, IFAN-Editions Anthropos, 1970.

FRONT CULTUREL SENEGALAIS, *Lamine Senghor : vie et œuvre*, sl, 1979.

- *Aliin Sitooye Jaata : vie et œuvre*, sl, 1980.

GIRARD, Jean, *Genèse du pouvoir charismatique en Basse Casamance (Sénégal)*, Dakar, IFAN, 1969.

GELLNER, Ernest, *Nations et nationalisme*, Paris, Editions Payot & Rivages, 1999 (1^{ère} édition : Oxford, Basil Blackwell, 1983.)

GUÈYE, Abdoulaye, « Les étudiants sénégalais en France », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002, p. 215-240.

GUÈYE, Lamine, *Itinéraire africain*, Paris, Présence Africaine, 1966.

GUÈYE, Mbaye, « Le 1^{er} décembre 1944 à Thiaroye, ou le massacre des tirailleurs sénégalais anciens prisonniers de guerre », in *Revue sénégalaise d'histoire* n°1, 1995, p. 3-23.

GUISSÉ, Youssou Mbargane, « Identité culturelle, communautés ethniques, État et Nation en Afrique », in *Revue sénégalaise de philosophie*, n°s7-8, 1985, p. 33-47.

HAVARD, Jean-François, *Bul Faale ! Processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une « génération politique » au Sénégal*, thèse de doctorat, Lille, Université Lille 2, 2005.

- « Histoire(s), mémoire(s) collective(s) et construction des identités nationales dans l'Afrique subsaharienne postcoloniale », in *Cités* n°29, 2007, p.71-79.

- « Tuer les “Pères des indépendances” ? Comparaison de deux générations politiques post-indépendances au Sénégal et en Côte d'Ivoire », in *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. XVI, n°2, 2009, p. 315-331.

HAYWARD, Fred M. et DUMBUYA, Ahmed R., « Political Legitimacy, Political Symbols, and National Leadership in West Africa », in *The Journal of Modern African Studies*, vol. XXI, n°4, décembre 1983, p. 645-671.

HEATH, Deborah, « Spatial Politics and Verbal Performance in Urban Senegal », in *Ethnology*, vol. XXIX, n°3, juillet 1990, p. 209-223.

HEITZ, Kathrin, « Décolonisation et construction nationale au Sénégal », in *Relations internationales*, vol. I, n° 133, 2008, p. 41-52.

ION, Christina et MENISSIER, Thierry, « Qu'est-ce (encore) qu'une nation ? », in *Cités* n°29, 2007, p. 9-12.

JÉZÉQUEL, Jean-Hervé, « Les enseignants comme élite politique en AOF (1930-1945). Des “meneurs de galopins” dans l'arène politique », in *Cahiers d'Études africaines* n°178, 2005, p. 519-543.

JOHNSON, G. Wesley, *Naissance du Sénégal contemporain : aux origines de la vie politique moderne (1900-1920)*, Paris, Karthala, 1991.

KANDJI, Saliou, *Sénégal n'est pas Sumugaal, ou de l'étymologie du toponyme Sénégal*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2006.

KANE, Oumar, *La première hégémonie peule. Le Fuuta Tooro de Koli Teyella Almaami Abdul*, Paris/Dakar, Karthala/Presses universitaires de Dakar, 2004.

KIPRÉ, Pierre, « De la question nationale en Afrique noire », in *Afrika Zamani*, n°s 11-12, 2003-2004, p. 64-85.

- « La crise de l'État-Nation en Afrique de l'ouest », in *Outre-terre*, vol II, n° 11, 2005, p. 19-32.

KONARÉ, Oumar, « La notion de pouvoir dans l'Afrique traditionnelle et l'aire culturelle manden en particulier », in COLLECTIF, *Le concept de pouvoir en Afrique*, Paris, Unesco, 1986 (1^{ère} édition : 1981), p. 130-167.

LAM, Aboubacry Moussa, « Crise agraire et après-barrages au Fuuta (Sénégal) », in *Sociétés-Espaces-Temps* n°1, 1992, p. 116-124.

LÔ, Ibrahima, « Le Sénégal à l'ENFOM : regards croisés des Elèves stagiaires et des Administrateurs (1930-1960) », in *BIFAN*, t. LI, sér. B, n°s 1-2, 200, p. 91-150.

LÔ, Magatte, *Sénégal. L'heure du choix*, Paris, L'Harmattan, 1985.

- *Sénégal. Le temps du souvenir*, Paris, L'Harmattan, 1991.

LY, Abdoulaye, *La gauche africaine devant ses anciens mots d'ordre clés sur le projet de société*, Saint-Louis, Xamal, 2001.

LY, Oumar T., « La structuration du concept de « Jeunesse » dans le discours de l'Union soudanaise du R.D.A. (1947-1962) », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile et GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (Tome 2), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 85-99.

MABON, Armelle, « La tragédie de Thiaroye, symbole du déni d'égalité », in *Hommes & Migrations*, n°1235, janvier-février 2002, p. 86-95.

MANCHUELLE, François, « Assimilés ou patriotes africains ? Naissance du nationalisme culturel en Afrique française (1853-1931) », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. XXXV, n°138-139, 1995, p. 333-368.

MBEMBE, Achille, *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1985.

- « La palabre de l'indépendance : les ordres du discours nationaliste au Cameroun (1948-1958) », in *Revue française de science politique*, vol. XXXV, n°3, 1985, p. 459-487.

- « Pouvoir des morts et langage des vivants. Les errances de la mémoire nationaliste au Cameroun », in *Politique africaine* n°22, juin 1986, p. 37-72.

MBODJ, Madièye, « Aux sources de l'émergence de Yoonu Askan wi / Mouvement pour l'autonomie populaire : la lutte contre l'opportunisme dirigeant dans les partis de gauche », in *Actes du colloque international sur Réalité du manifeste du PAI au XXI^{ème} siècle* (Dakar, 15-16 novembre 2008), Dakar, PUD, 2012, p. 213-241.

MBODJ, Mohamed, *La crise trentenaire de l'économie arachidière*, in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Sénégal. Trajectoires d'un Etat*, Dakar, Codesria, 1992, p. 95-135.

M'BOKOLO, Elikia, « Les indépendances, une naissance plus qu'une renaissance », in FALL, N'Goné et PIVIN, Jean Loup (dir.), *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, Paris, Editions de la Revue noire, 2001, p. 216-218.

MEMEL-FOTÉ, Harris, « Des ancêtres fondateurs aux Pères de la nation. Introduction à une anthropologie de la démocratie », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. XXXI, n°123, 1991, p. 263-285.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Lamine Senghor (1889-1927), précurseur de la prose nationaliste négro-africaine », in DIOP, Papa Samba (ed.), *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*, Francfort, IKO, 1995, p. 153-167.

MISKE-ATONDI, Ibéa, « L'ethnie : mémoire contre histoire. Exemples au Congo-Brazzaville », in BONNET, Véronique (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004, p. 229-242.

N'DA, Paul, *Les intellectuels et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1987.

NDAO, El Hadji Ibrahima, *Sénégal, histoire des conquêtes démocratiques*, Dakar, NEAS, 2003.

NDIAYE, Falilou, PRINZ, Manfred et TINE, Alioune, *Visages publics du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1990.

NDIAYE, Mansour Bouna, *Panorama politique du Sénégal ou Les mémoires d'un enfant du siècle*, Dakar/Abidjan/Lomé, NEA, 1986.

NDIAYE, Papa Tomané, *Les dynamismes politiques au Sénégal, 1914-1929* (Essai sur les origines du nationalisme africain au Sénégal), mémoire de maîtrise, Université de Dakar, 1978.

NDIAYE, Saër, *El Hadj Mansour Mbaye : le consensus personnifié*, Dakar, Le Nègre international, 2012.

NGAIDE, Abderrahmane, *Entretien avec Amady Aly Dieng. Lecture critique d'un demi-siècle de paradoxes*, Dakar, Codesria, 2012.

PANZACCHI, Cornelia, « The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal », in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. LXIV, n°2, 1994, p.190-210.

PARTI SOCIALISTE, *20 ans de gouvernement socialiste : faits et chiffres*, Dakar, NEA, 1977.

PÉLISSIER, Paul, *Les paysans du Sénégal. Les civilisations agraires du Cayor à la Casamance*, Saint-Yrieix, Fabrègue, 1966.

RÉPUBLIQUE DU SENEGAL, *Livre blanc sur le suicide d'Oumar Blondin Diop*, Dakar, Ministère de l'Information et des Relations avec les Assemblées, 1973.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIESZ, Janos, « Thiaroye 44 : un événement historique et ses (re)présentations littéraires », in BONNET, Véronique (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004, p. 303-317.

SAGNA, Olivier, *Des pionniers méconnus de l'indépendance : Africains, Antillais et luttes anti-colonialistes dans la France de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1986.

SECK, Assane, *Sénégal. Émergence d'une démocratie moderne (1945-2005)*, Paris, Karthala, 2005.

SECK, Papa Ogo, *L'idée de nation dans l'Afrique moderne : le cas du Sénégal*, thèse de doctorat sciences juridiques, Paris, Université de Paris X, 1994.

SENEGAL, G., « Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoires ? », in *Annales de Géographie* n°563, 1992, p. 28-42.

SMITH, Étienne, « La nation “par le côté”. Le récit des cousinages au Sénégal », in *Cahiers d'Études africaines*, vol. IV, n°184, 2006, p. 907-965.

- « La nationalisation par le bas : un nationalisme banal ? Le cas de la wolofisation au Sénégal », in *Raisons politiques*, n°37, février 2010, p. 65-78.

SYLLA, Assane, *La philosophie morale des Wolof*, Dakar, IFAN, 1994 (1^{ère} édition : Dakar, Sankoré, 1978).

THIAM, Iba Der, *L'évolution politique et syndicale du Sénégal de 1840 à 1936*, thèse de doctorat d'État (9 tomes), Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1983.

THIOUB, Ibrahima, « Le mouvement étudiant de Dakar et la vie politique sénégalaise : la marche vers la crise de mai-juin 1968 », in D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène, COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, GOERG, Odile, GUITART, Françoise (éds), *Les Jeunes en Afrique. La Politique et la ville* (tome II), Paris, L'Harmattan, 1992, p. 267-281.

TINE, Antoine, « Léopold Senghor et Cheikh Anta Diop face au panafricanisme : deux intellectuels, même combat mais conflit des idéologies ? », in BAH, Thierno (dir.), *Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain. Perspective historique*, Dakar, Codesria, 2005, p. 129-157.

TIRÉRA, Lamine, *Abdou Diouf : Biographie politique et style de gouvernement*, Paris, L'Harmattan, 2006.

TOLIVER-DIALLO, Wilmetta J., « The Woman Who Was More than a Man": Making Aline Sitoe Diatta into a National Heroine in Senegal », in *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. XXXIX, n°2, 2005, p. 338-360.

TRAORE, Awa, *La construction nationale au Sénégal*, Mémoire de DEA, Paris, Université Paris 1, 1987.

TRAORÉ, Bakary, « L'évolution des partis politiques au Sénégal depuis 1946 », in TRAORÉ, Bakary, LO, Mamadou et ALIBERT, Jean-Louis, *Forces politiques en Afrique noire*, Paris, PUF, 1966, p. 1-104.

WADE, Madické, *Notre modeste part du combat du PAI pour la dignité et la liberté de notre Peuple*, sl, sd.

WALLERSTEIN, E., « La recherche d'une identité nationale en Afrique occidentale », in *Présence Africaine* n°s34-35, octobre 1960-janvier 1961, p. 79-91.

WANE, Yaya, *Les toucouleurs du Fouta Toro*, Dakar/Paris, IFAN/CNRS, 1966.

- « Les Toucouleur du Sénégal et la modernisation », in *BIFAN*, tome XXXII, sér. B, n°3, juillet 1970, p. 888-900.

ZUCCARELLI, François, La formation de l'unité nationale du Sénégal, mémoire, Paris, Centre des hautes Études administratives sur l'Asie et l'Afrique moderne, 1963.

SUR LE SPORT

CISSÉ, Serigne Aly, *Sénégal. Carton rouge*, Dakar, Niamagne, 1995.

DEVILLE-DANTHU, Bernadette, « Le sport support l'idée de nation », in *Quasimodo* n°3-4, 1997, p. 109-115.

LIOTARD, Philippe, « Le sport au secours des imaginaires nationaux », in *Quasimodo* n°3-4, 1997, p. 9-31.

KOUMÉ, Mamadou, « L'équipe nationale de football. De la faste période *aofienne* aux échecs des années 2000 », in DIOP, Momar-Coumba (dir.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*, Dakar/Paris, CRES/Karthala, 2013, p. 707-728.

LY, Bocar, *Football. Histoire de la coupe d'AOF*, Dakar, Neas, 1990.

MBAYE, Alioune, Les navétanes : une nouvelle forme de culture et du lien social au Sénégal, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1997.

RAMONET, Ignacio, « Passions Nationales », in *Quasimodo* n°1, octobre 1996, p. 27-31.

STEPHEN, Tony, « Pour la gloire du sport », in *Sénégal d'aujourd'hui*, n°7, avril 1969, p. 43-46.

TSURUTA, Tadasu, « Popular music, sports, and politics: a development of urban cultural movements in Dar es Salaam, 1930s-1960s », in *African Study Monographs*, vol. III, n°24, juillet 2003, p. 195-222.

SUR LES MÉDIAS

DIA, Saïdou, De la TSF coloniale à l'ORTS : évolution de la place et du rôle de la radiodiffusion au Sénégal (1911-1986), thèse de doctorat de 3^{ème} cycle (2 tomes), Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1987.

DIAKHITE, Kadialy, *Promesses et désespoirs d'un service public. La radiodiffusion télévision sénégalaise*, Paris, L'Harmattan, 2013.

GUÈYE, Djibril, *L'itinéraire d'Alassane Ndiaye dit Allou*, Dakar, s. l., s. d.

LY, Bocar, *Allou : l'âme d'un peuple ?*, Dakar, Presses universitaires de Dakar, 2005.

MANGANE, Samba W., Médias et démocratie. Place des langues nationales à la radio de 1960 à 2001, mémoire de maîtrise, CESTI, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2001.

PAYE, Moussa, « La presse et le pouvoir », in DIOP, Momar-Coumba (éd.), *Sénégal. Trajectoire d'un État*, Dakar, Codesria, 1992, p. 331-377.

SAMB, Moustapha, La presse parlée : Évolution et impact de la radio au Sénégal de 1939 à 1972, mémoire de maîtrise, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991.

SARR, Ibrahima et THIAW Ibrahima, « La place des griots dans la communication politique au Sénégal : transformations et continuité », in *BIFAN*, t. LII, n^{os}1-2, 2009, p. 111-126.

TUDESQ, André Jean, *La radio en Afrique noire*, Paris, Editions A. Pedone, 1983.

INDEX

- Afro-cubain 19, 20, 22, 24, 25, 61, 67
And-Jéf 43, 47, 48
- BA, Góo 46, 125, 129
BA, Pape Djiby 81
BA, Penda Madame 17, 84
BAOBAB ORCHESTRA 15, 24
BATHILY, Abdoulaye 41, 128, 129, 184
BÉART, Charles 29, 176
BENGA, Ndiouga Adrien 3, 20, 21 176, 179, 180
Boléro 19
- Cercle de la jeunesse 15, 16, 101, 114, 172
CISSÉ, Momar 5, 169
COLIN, Roland 185
- DIA, Amadou Ciré 80, 99
DIA, Hamidou 5, 39, 40, 172, 176, 180
DIA, Mamadou 38, 72, 85, 88, 108, 123, 141, 185, 186, 187
DIAGNE, Blaise 148, 187
DIAGNE, Mamoussé 139, 169
DIAGNE, Pathé 45, 174, 180, 186
DIAKHITÉ, Kadialy 62, 88, 194
DIALLO, Boy 104
DIALLO, Médoune 24, 79, 111, 116, 117
DIALLO, Ouza 26, 62, 79, 108, 124, 131, 134, 135, 143, 144, 157, 158
DIATTA, Aline Sitoye 48, 146, 172, 189, 200
DIAWARA, Mamadou 141, 169, 187
DIAW, Aminata 89, 186
DIENG, Amady Aly 85, 125, 187, 192
DIENG, Bassirou 10, 145, 146, 169, 170, 172
DIENG, Ndiouga 25, 81, 112
DIEYE, Salho 119, 120, 121
DIOP, Altiné 16, 78, 110, 111, 129
DIOP, Boubacar Boris 42, 43, 143, 146, 151, 172, 173, 187
DIOP, Cheikh Anta 43, 48, 181, 193
DIOP, David 38, 39, 45, 172, 173
DIOP, Idrissa 114, 116, 134, 136, 137, 165
DIOP, Lat Dior 56, 72
DIOP, Mademba 15
DIOP, Majhemout 36, 37
DIOP, Momar-Coumba 176, 181, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 194, 195
DIOP, Oumar Blondin 149, 150, 151, 192, 204
DIOP, Ousmane Blondin 83, 120, 187
DIOP, Ousmane Hamady 114, 154
DIOP, Samba (*Leele*) 17
DIOUF, Abdou 86, 87, 94, 95, 113, 131, 154, 187, 188, 193, 202
DIOUF, Makhtar 9, 91, 92, 188

DIOUF, Mamadou 181, 184, 186, 187, 188
 DRAMÉ, Daouda Demba 16, 17, 30, 176
 FALL, Aminata 22, 79, 80
 FAYE, Amade 10, 82, 101, 170, 173
 FAYE, Armand 32, 62, 181
 FAYE, Cheikh Faty 31, 188
 Front culturel 39, 43, 44, 45, 47, 48, 67, 138, 146, 147, 148, 164, 174, 189, 200
 GOMIS, Diong 84, 109
 GOMIS, 24, Rudy 97
 GUÈYE, Lamine 18, 30, 31, 32, 75, 84, 85, 145, 187, 189, 202
 GUÈYE, Mbaye 77, 184, 189
 GUÈYE, Tène-Yousseuf 3, 4, 16, 170
 GUISSÉ, Boy 115
 HARNEY, Elizabeth 49, 181
 Hip Hop 166, 167
 HUCHARD, Ousmane Sow 23, 50, 177, 181
 Jazz 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 32, 33, 54, 65, 66, 67, 119, 177
 KANDJI, Saliou 34, 190
 KANE, Mohamadou 105, 173
 KANE, Oumar 101, 140, 190
 KATY, Charles 67, 177
 KEÏTA, Abdoulaye 15, 170
 KEÏTA, Cheick Mahamadou Chérif 57
 KEÏTA, Fodéba 18, 57, 143, 159, 173
 KESTELOOT, Lilyan 2, 10, 82, 83, 143, 170, 173
 KLEIN, Pierre 137, 182
 KOUNTA, Mame Cheikh 23, 95
 Lasli Fuuta 16, 26, 98, 99, 102
 L.D./M.P.T. 48, 49
 LÔ, Ismaël 132
 LÔ, Magatte 43, 129, 190
 LY, Abdoulaye 93
 LY, Amadou 91, 116, 170, 173, 178
 LY, Bocar 72, 157, 194, 195
 MAAL, Baaba 4, 16, 26, 46, 164, 165, 166, 178
 Mballax 25, 26, 200
 MBAYE, Daro 133, 141
 MBAYE, El Hadj Mansour 192
 MBAYE, Lamane 5, 28, 56, 171
 MBAYE, Ndiaga 5, 15, 75, 90, 96, 97, 100, 104, 110, 165, 172, 176
 MBEMBE, Achille 151, 191
 MBENGUE, Mamadou Seyni 52, 58, 63, 182
 MBODJ, Madièye 42, 43, 191
 MBOUP, Abdoulaye 15, 24, 35, 76, 81, 83, 85, 103, 110, 111, 112, 165
 MBOUP, Ndiaye Samba 97
 MBUUP, Samba 15, 45, 102, 171
 NDAO, Cheik-Aliou 37, 38, 45, 63, 174
 NDAO, El Hadji Ibrahima 43, 192

NGUGI WA THIONG'O 114, 138, 175
 NDIAYE, Abdoulaye « Thiossane » 22, 23, 61, 76
 NDIAYE, Alassane « Allou » 72, 156, 157, 195
 NDIAYE, Assane 75, 99,
 NDIAYE, Birome 17, 35, 79, 90
 NDIAYE, Mangoné 76, 77, 165
 NDIAYE, Mansour Bouna 30, 32, 192,
 NDIAYE, Valdiodio 55, 56
 NDOUR, Youssou 16, 24, 25, 26, 67, 118, 119
 NIANE, Djibril Tamsir 33, 77
 NIANG SIGA, Fatou 29, 30, 31, 178
 N'KRUMAH, Kwame 33, 60
 Number One 16, 21, 25, 119

 P.A.I. 20, 36, 37, 48, 49, 185, 191, 193, 200
 PÈNE, Oumar 46, 126, 132, 139, 166
 P.I.T. 48, 49
 P.R.A. 93

 R.N.D. 48, 200

 SALL, Samba Diyé 15, 35, 79, 84, 86
 SALSA 19, 20, 21, 179
 SAM, Mamadou 4, 178
 SAMB, Amar 5, 30, 171, 173
 SAMB, Issa 49, 182
 SAMB, Samba Diabaré 14, 72, 136
 SAMBE, El Hadji Momar 43, 174
 SARR, Aminata 102
 SAVANÉ, Landing 39, 42, 146, 173
 SECK, Assane 52, 67, 69, 93, 192
 SECK, Djibril 24, 183
 SECK, Madiop 74, 94
 SECK, Mor Dior 158
 SECK, Thione 25, 46, 86, 95, 154
 SEMBÈNE, Ousmane 37, 38, 136, 143, 175, 181
 SENGHOR, Lamine 47, 145, 147, 148, 149, 151, 189, 191, 203
 SENGHOR, Léopold Sédar 23, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 49, 52, 53, 54, 56, 60, 63, 69, 75, 82, 83, 84, 86, 90, 98, 114, 118, 119, 120, 121, 127, 143, 144, 147, 154, 158, 165, 172, 173, 180, 181, 186, 187, 193, 201, 202
 SENGHOR, Maurice Sonar 14, 61, 65, 183
 SIDIBÉ, Balla 80, 91
 SNIPE, Tracy D. 52, 183
 SOSSEH, Laba 78, 109, 179
 SOW, Fadal Aïssata 78
 Star Band 19, 21, 24, 25, 119
 Super Étoile 16, 26, 118, 119
 SY, El Hadji Moussa Babacar 50, 51, 57
 SYLLA, Abdou 50, 52
 SYLLA, Assane 36, 37, 38, 45, 124

 TALL, El Hadj Oumar 72, 149
 Tango 19, 65
 THIAM, Abou 46, 130, 136
 THIAM, Mada 22, 61, 81, 85, 93
 Thiaroye 16, 141, 142, 143, 144, 150, 151, 172, 188, 189, 191, 192, 203
 TOURÉ, Sékou 56, 66
 TRAORÉ, Bakary 28, 85, 183, 193

U.P.S. 35, 41, 82, 93, 118, 119

Valse 19, 65

VIEYRA, Paulin Soumanou 88, 105,
183

WADE, Seydina Insa 23, 46, 128, 134,
136, 142, 149, 166

WADE, Madické 37, 193

Xalam 23

Waato Sita 23, 61, 103, 124

WADE, Abdoulaye 37, 43, 55, 102, 158,
187, 194

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE	12
CHAPITRE 1 : DES TROUPES FOLKLORIQUES AUX ORCHESTRES DE VARIÉTÉ : PAS ET PHASES D'UNE MUSIQUE COSMOPOLITE.....	13
1. MUSIQUE TRADITIONNELLE ET DIVERSITÉ CULTURELLE.....	13
2. LES ORCHESTRES DE VARIÉTÉ : INFLUENCES, MOUVANCE, AUDIENCE..	17
2. 1. Les notes du cosmopolitisme.....	17
2. 2. Le déclic du 1 ^{er} Festival mondial des arts nègres.....	21
2. 3. Les premiers échos du <i>mballax</i>	25
CHAPITRE 2 : RÉPERTOIRES ARTISTIQUES ET REPÈRES POLITIQUES...28	
1. LE FANAL ET LE CHANT DU CYGNE DE LA COLONISATION.....	28
2. LE TON DE L'INDÉPENDANCE.....	32
3. LES DÉCIBELS DE LA DISSIDENCE..... ;.....	35
3. 1. Les plumes du Parti Africain de l'Indépendance (PAI).....	36
3. 2. Le Foyer artistique, littéraire et culturel du Fleuve.....	40
3. 3. Les clubs culturels de Dakar	41
3. 4. Le Front culturel sénégalais.....	43
3. 5. Les troupes de partis politiques.....	48
3. 5. 1. Le groupe culturel du RND.....	48
3. 5. 2. La troupe Aliin Sitooy	48
3. 5. 3. La troupe de l'UJDAN	48

3. 5. 4. La troupe nationale Jallarbi	49
3. 6. Le Laboratoire Agit' Art et le Village des arts.....	49
CHAPITRE 3 : L'ENVIRONNEMENT INSTITUTIONNEL DE LA CRÉATION ARTISTIQUE.....	52
1. LE PRÉLUDE DU PRÉSIDENT SENGHOR.....	53
1. 1. L'orchestration du poème	53
1. 2. L'hymne national.....	54
1. 3. Le chant de la jeunesse.....	56
2. DES INSTITUTIONS ET DES INITIATIVES D'APPUI A LA CRÉATION ARTISTIQUE.....	57
2. 1. L'École des arts.....	57
2. 2. Les Archives culturelles.....	58
2. 3. Les centres culturels	58
2. 4. Le Bureau sénégalais du droit d'auteur (BSDA).....	59
2. 5. Le Fonds d'aide aux artistes et au développement culturel.....	59
3. LES CADRES OFFICIELS DE PRODUCTION.....	60
3. 1. La radiodiffusion télévision sénégalaise.....	60
3. 2. La compagnie du Théâtre national Daniel Sorano.....	62
3. 2. 1. La Troupe nationale dramatique.....	63
3. 2. 2. L'Ensemble national de ballet du Sénégal.....	63
3. 2. 3. L'Ensemble lyrique traditionnel.....	64
4. L'ÉQUATION DE LA « MUSIQUE MODERNE ».....	65

DEUXIÈME PARTIE	70
CHAPITRE 1 : GÉNÉALOGIE ET PRÉMICES DE L'INDÉPENDANCE : LES GRAINES DE LA GLOIRE.....	71
1. LES RESSORTS DE L'INDÉPENDANCE : L'HISTOIRE ET L'HORIZON.....	73
1.1. L'ambivalence du passé.....	74
1. 2. La pression et les promesses de la patrie.....	78
2. LA RHÉTORIQUE DE LA SINGULARITÉ : LES ARCANES DE LA TERRE BÉNIE.....	79
2. 1. Le lot du peuple élu	80
2. 2. Les lauriers des guides de génie	81
2. 2. 1. Léopold Sédar Senghor, « agrégé de grammaire ».....	82
2. 2. 2. Lamine Guèye, « docteur en droit ».....	84
2. 2. 3. Abdou Diouf, « major de l'École nationale de la France d'Outre-mer ».....	86
CHAPITRE 2 : LES VOIES/VOIX DE LA « CONSTRUCTION NATIONALE »	89
1. LES PILIERS DE L'UNITÉ NATIONALE.....	90
1. 1. La foi des populations	90
1. 2. Le pacte des partis politiques	93
1. 3. L'écho de la radio.....	95
1. 4. Les bras de l'armée.....	96
2. L'EXALTATION DE L'EFFORT	98
2. 1. Hymnes à la terre : sur les sillons de l'abondance.....	100
2. 2. Les champs/chants du devoir : du lopin à la patrie.....	103
CHAPITRE 3 : BALLADES SUR LES SENTIERS DU DÉVELOPPEMENT....	107
1. VISAGES ET USAGES DU DÉVELOPPEMENT.....	107

2. LE RYTHME DES CHANTIERS ÉCONOMIQUES.....	109
2. 1. L'autosuffisance alimentaire.....	109
2. 2. Le port vestimentaire adéquat.....	109
2. 3. L'habitat décent.....	110
2. 4. La mobilité permanente.....	111
3. LES EMPREINTES DU CACHET CULTUREL	112
3. 1. Le suc de la langue	114
3. 2. La partition de l'artiste	116
4. <i>L'AN 2000</i> : L'ÈRE/AIR DU BONHEUR.....	118
 TROISIÈME PARTIE.....	122
 CHAPITRE 1 : DES ÉCUEILS ET ÉPINES L'INDÉPENDANCE : LES TRÉMOLOS DU MALAISE.....	123
1. LE COÛT ET LE GOÛT DE LA MOISSON DE L'INDÉPENDANCE.....	123
2. LE SOUFFLE DE LA CRISE.....	127
3. L'APPÉTIT ET L'APATHIE DU POUVOIR.....	133
 CHAPITRE 2 : LES RECONFIGURATIONS DU PANTHÉON : UNE AUTRE ÉCHELLE DE L'HÉROÏSME.....	139
1. LE PAYSAN, ARCHÉTYPE DU CITOYEN MODÈLE	139
2. THIAROYE 44 OU LES MARTYRS ANONYMES DU NATIONALISME.....	141
3. FIGURES OCCULTÉES DE LA LUTTE POUR L'INDÉPENDANCE.....	144
3. 1. Aline Sitoé Diatta (1920-1944)	145
3. 2. Lamine Senghor (1889-1927).....	147

4. OUMAR BLONDIN DIOP, VICTIME EMBLÉMATIQUE DU « NÉOCOLONIALISME ».....	149
CHAPITRE 3 : LUTTES/LUTHS ET LUEURS : SOURCES ET RESSOURCES ALTERNATIVES DE L'EXALTATION PATRIOTIQUE.....	153
1. INVESTITURE ET INVESTISSEMENT DE LA JEUNESSE.....	153
2. LE SPORT SUPPORT DU SURSAUT D'ORGUEIL.....	156
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	161
BIBLIOGRAPHIE	168
INDEX	196